DE GRUYTER

Sarah Greifenstein

TEMPI DER BEWEGUNG – MODI DES GEFÜHLS

EXPRESSIVITÄT, HEITERE AFFEKTE UND DIE SCREWBALL COMEDY



CINEPOETICS



Sarah Greifenstein
Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls

Cinepoetics

Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 5

Sarah Greifenstein

Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls

Expressivität, heitere Affekte
und die Screwball Comedy

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-048691-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-051966-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-051984-6
ISSN 2509-4351
DOI https://doi.org/10.1515/9783110519662



Library of Congress Control Number: 2019949719

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Screenshot aus dem Film „His Girl Friday"
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Für Martha, Bruno und Elias

Danksagung

Das Verfassen dieses Buches war eine herausfordernde und wunderbare Erfahrung. In dem damit verbundenen Entstehungsprozess fanden viele Gespräche statt, welche anregend und lehrreich waren. Zunächst möchte ich Hermann Kappelhoff den größten Dank aussprechen, der mich von Anfang an in meiner Projektidee unterstützt hat, der meine Arbeit durch seine fachliche Betreuung, seine konstruktive Kritik und seine wertvollen Anregungen begleitet hat. Seine Schriften waren für die inhaltliche Auseinandersetzung in hohem Maße prägend. Irene Mittelberg möchte ich ebenfalls sehr herzlich für ihre positive Unterstützung danken. Außerdem bin ich in besonderer Weise Cornelia Müller verpflichtet, deren Vorträge und Schriften meine Sicht auf den Forschungsgegenstand sehr verändert haben. Desweiteren danke ich Sarah-Mai Dang, Hauke Lehmann, Christina Schmitt, Regina Brückner und Thomas Scherer, die mich mit ihren hilfreichen Kommentaren, Kritikpunkten und Anregungen zu einzelnen Kapiteln auf großartige Weise unterstützt haben. Für inhaltliche Gespräche und Diskussionen bin ich auch Jan-Hendrik Bakels, Hye-Jeung Chung, Naomi Rolef, Annika Bach, Dorothea Horst und Matthias Grotkopp sehr verbunden. Außerdem geht mein Dank an weitere Kolleginnen und Kollegen sowie Studentinnen und Studenten, mit denen ich in verschiedenen Kontexten in Diskussion war, auf Konferenzen, in all den Workshops, Colloquia und Seminaren. Für die Unterstützung bei formalen und organisatorischen Fragen und Prozessen danke ich herzlichst Elisabeth Mohr, Kaja Zitter, Stella Diedrich und Sabina Dabrowski.

Da ich das Buch in zwei Etappen finalisieren musste, möchte ich an dieser Stelle besonders Martina Catalano, Maria Devico Mamone, Pino Umberto Mamone, Sophia Böhnisch, Renate Greifenstein, Wiltrud Greifenstein-Hieronimus und Nicola Devico Mamone für ihren Zuspruch und vor allem für die großartige Unterstützung in praktischen Angelegenheiten des Lebens danken.

https://doi.org/10.1515/9783110519662-202

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung

Spricht ein Mensch nur von sich selbst – womöglich eine Verquickung aus Sprachbegabung, Redebedürfnis, Eigenliebe und abwesender Neugierde –, so wird die Unterhaltung für den Gesprächspartner zu einer monotonen Angelegenheit. Geradeso scheiterte das antike Nicht-Paar Narziss und Echo an einer verqueren Kommunikation. Echos schrittweises Verschwinden und betrübliches Schrumpfen auf ihren stimmlichen Rest löst sich kongruent im Erzählmuster auf: Sie verdünnisierte sich aus Liebeskummer. Doch es verwundert etwas an der mythischen Konstellation: Es hätte Narziss' Eitelkeit ausgesprochen gut gefallen müssen, dass Echo als sein klangliches Spiegelbild immer nur die letzten Worte seiner Sätze nachplapperte. Trotzdem wies er sie ab. Und so sind die beiden nicht als ungleiches Paar in die Geschichte eingegangen, sondern als eigenständige Sinnbilder: Echo als Stimme, Schatten oder Doppelgängerin; Narziss als Spiegelung und visuelle Vervielfältigung des eigenen Antlitzes ins Unendliche.

Die narzisstische Grundkonstellation des Selbstbezogenen, die Kultivierung ausgeprägter Ich-Sucht und gepflegter, eleganter Egozentrik steht im Film DESIGN FOR LIVING[1] persifliert im Zentrum der Figurenzeichnung. Die sonderbaren Makel und skurrilen Eigenheiten der menschlichen Psyche werden bei Lubitsch auf komödiantische Weise seziert: Der Dramatiker Tom Chambers (Frederic March) betritt das Theater, in dem gerade eines seiner Stücke aufgeführt wird. Die Vorstellung hat bereits angefangen und so fragt er im Foyer die Angestellten nach den verkauften Karten und öffnet danach die Tür zum Zuschauerraum. Tom findet ein höchst amüsiertes Publikum vor, was ihn sichtlich freut. Erzählt man die Szene aus DESIGN FOR LIVING auf diese Weise rein narrativ nach, so gelingt es kaum, das Komische bei Lubitsch zu greifen. Die Handlungsebene, in der nur das allzu Offensichtliche seinen Wert hat, überschreitet der Film vielmehr. Dies offenbart eine erneute Beschreibung der Szene, diesmal bezogen auf ihre Bewegungsdimension:

Es öffnet sich die Tür. Mit Zylinder, Stock und in feines Tuch gekleidet betritt der Dramatiker Tom das Theaterfoyer, doch es erscheint, als betrete er eine Bühne. Man bereitet ihm den Weg, geleitet ihn, nimmt ihm die Kleidung ab. Während er sich aus dem Mantel schält, befragt er die Belegschaft. Jeder Ausspruch, jede Handreichung sind Teil einer rhythmischen Komposition. Alles hat seinen festgelegten Platz im Gefüge: Seine Kopfbewegung löst die Bewegung der Garderobiere aus, ein Wort folgt aufs andere, Rede und Gegenrede pulsieren pointiert in hohem

1 DESIGN FOR LIVING (Ernst Lubitsch, USA 1933).

https://doi.org/10.1515/9783110519662-001

Tempo. Das Dienstpersonal ist dabei stets reaktiv, während Tom durch seine Fragen den Takt vorgibt. Die rasche Unterhaltung ist unterbrochen von kurzen Sprechpausen:

> PFÖRTNER 1&2: Good evening, Mr. Chambers!
>
> TOM: Good evening. How is the house tonight?
>
> HAUSINSPEKTOR: Completely sold out.
>
> TOM: Advance sale?
>
> HAUSINSPEKTOR: Colossal.
>
> TOM: Audience behaving?
>
> HAUSINSPEKTOR: Angelic.
>
> TOM: Applauding?
>
> HAUSINSPEKTOR: Terrific.
>
> TOM: Thanks.
>
> [Sprechpause, er geht zur Garderobiere und gibt seine Sachen ab]
>
> TOM: How's the programm selling tonight?
>
> GARDAROBIERE: Enormous.
>
> [Sprechpause, ein Platzanweiser hält ihm die Tür zum Waschraum auf, er wirft seine Zigarette rein]
>
> TOM: Busy?
>
> PLATZANWEISER: Tremendous.[2]

Die Theater-Hausangestellten antworten in immer gleicher Weise, fast nach einem Reimschema, sich überbietend, in höchst lobendem Ton: „colossal“, „angelic“, „terrific“, „enormous“, „tremendous“. Die Kaskade von Superlativen nimmt vorweg, was zu hören gewünscht war. Aus dem rasanten Wechsel von Ein- bis Dreiwort-Sätzen, Schauspiel, Sprechpausen, visuellen Handlungen und

2 TC: 0:46:34–0:47:36.

Einstellungswechseln bildet sich ein Wiederholungsmuster aus, in welchem weniger der Inhalt der Worte zentral wird als der wohl abgestimmte Rhythmus von Stimmen, die verbal miteinander Tischtennis zu spielen scheinen.

Nun stürmt Tom geschäftig in den Zuschauerraum des Theaters: Und da ist Stille. Doch kaum schließt sich die Tür hinter ihm, lacht das Publikum schallend, strahlende Gesichter weit und breit. Interessiert beobachtet er die Leute im Parkett, wie sie auf die Bühne ausgerichtet sind, wie der Dialogwitz des Stücks nicht ins Leere läuft. Die Lachsalven akkumulieren sich punktuell. Die akustische Reaktion auf das Bühnengeschehen ist an einen Takt gebunden, der vom Dialog der Bühne aus vorgegeben ist. Das Frage-Antwort-Pingpong aus dem Foyer setzt sich hier als Bühnen-Zuschauer-Konstellation fort. Die Kamera fährt aus der Totalen langsam auf Tom zu, der Umraum verschwindet. Er blickt sich um, beobachtet still. Und so laufen in seinem Gesicht die Klänge und Worte zusammen: der Dialog der Bühnenschauspieler und das mit Lachen antwortende Publikum. Doch die Theater-Bühne ist in keinem Moment zu sehen, und so wird das Gesicht des Dramatikers zur Bühne dessen, was man hört: Seine erdichteten Worte, die ein anderer spricht, verbinden sich mit seiner abwartenden Miene; das Glucksen und Kichern der Leute geht einher mit dem Heben seiner Augenbraue. Schließlich stimmt Tom selbst ins Lachen mit ein und quittiert so seinen Erfolg: die ausgelassene Freude hunderter Menschen.

Spätestens hier ist das Thema der Szene vollständig ausgearbeitet: Die Einübung künstlerischer Selbstbezogenheit wird entfaltet, ausgeschmückt sowie höchst ironisch betrachtet. Die Spielarten der Egozentrik zeigen sich für Ernst Lubitsch an keinem Ort so gut wie im Theater. Wie eine Komödie gelingt, das lässt DESIGN FOR LIVING uns Filmzuschauer innerhalb von wenigen Minuten am eigenen Leib erfahren: Zu Beginn der Szene tritt der Künstler gewissermaßen selbst als Darsteller auf, seine Sprechpausen werden zu Ellipsen für die Zeit unseres Lachens. Und schließlich endet sein Kurzauftritt in einem Gemeinschaftslachen, das aber allein auf sein Gesicht bezogen wird. Durch den sich wiederholenden kinematographischen Rhythmus wird der Auftritt im Foyer als Bühnenereignis erfahrbar, setzt sich für uns als Zuschauer an die Stelle der unsichtbaren Theateraufführung.

Sobald die Kamera im Theatersaal ihn zu zentrieren beginnt, erlebt man die Lachsalven, als würden sie auf sein Erscheinen antworten: Es geht um sein Werk, seine Worte, seine Dramaturgie. Die Mimik des Künstlers tritt für uns ins Zentrum, seine Worte erfreuen die Menschen – und so erfährt man, dass er derjenige ist, der, obwohl zur Hintertür hereingeschlichen, die Taktung der Körper, dieses aktive und reaktive Wechselspiel von Bühne und Zuschauerraum durch seine Dialogführung zu steuern vermag. *Die Komödie, das bin ich, der Dramatiker*, welcher mit Worten zu jonglieren vermag, der aus dem Nichts die fantastischsten

Welten erschafft. All das sieht man in seinem Gesicht, in dem sich narzisstische Spiegelung sowie ironische Distanz offenbaren.

Zwar geht es in dieser Szene nicht um ein Paar, doch die Konstellation von Narziss und Echo ist darin par excellence aufgehoben. Denn es gibt eine symbiotische und doch ungleichgewichtige Beziehung von Stimme und Mimik in einer unausgewogenen Kommunikation: das Lachen des Theaterpublikums wird zum *Echo, das in einem Gesicht aufgefangen wird.* Erst durch diese Dimension der zeitlichen Gestaltung wird ein Thema etabliert, erst dadurch verstehen wir das Erscheinen des Künstlers im Foyer als bühnenhaftes Auftreten, erleben die Zuschauerreaktion als Grund des Schmeichelns, des triumphierenden Gefühls, des Vermögens, die Taktungen der Komödie und mit ihr die Wohlgestimmtheit der Theaterzuschauer zu beherrschen. Lubitschs Bild vom Antlitz, in dem sich das Lachen des Publikums sammelt, zeigt auf kunstvolle Weise eine Reflexion über das richtige Timing in der Komödie auf: das rhythmische und tempogestaltete Synchronisieren von komischem Ereignis, Erheiterung und Lachen.

Für die folgende Untersuchung stehen all diese Dimensionen des heiteren Zuschauergenießens im Zentrum. Vor allem betrachte ich, wie Bewegungsqualitäten (Tempi) der Montage, der Kamerabewegung, Mimik und Stimmlichkeit zeitlich so orchestriert sind, so dass sie zu erheitern und erfreuen vermögen, Peinlichkeit hervorrufen oder Mitgefühl. Denn die Komödie ist – so die These – gerade durch den rasanten Wechsel von Gefühlsnuancen bestimmt. Dementsprechend sind es vor allem Zeitgestaltungen und Bewegungsdimensionen filmischer Expressivität, die ich als Lachanlass betrachte. Anders als in der Musik sind Tempo und Rhythmus beim Film jedoch komplexer gestaltet, da sie sich in verschiedenen Bildformationen äußern können: Licht, Mise-en-scène, Klang, Schauspiel, Schnitt. In der Szene aus DESIGN FOR LIVING ist z.B. ein Sprechrhythmus vorherrschend, der sich mit einer Montagebewegung verbindet und als Lachrhythmus zusammen mit Gesichtsausdruck und Kamerabewegung eine Zuspitzung, eine kinematografische Pointe herstellt. Freilich wirken immer alle Inszenierungsebenen auf einmal zusammen, doch die Dominanten wechseln sich ab. Die rhythmischen ‚Schläge', die wir aus der Musik als Töne kennen, sprechen im Kino die verschiedenen Sinne an: sie sind z.B. stimmlich, werden gestisch und dann zu Kamerabewegungen. Daher möchte ich in dieser Untersuchung fragen, wodurch die Tempi in und von filmischen Bildern bestimmt werden können und wie sie mit dem Wandel von Zuschauergefühlen zusammenhängen.

Betrachtet man zunächst eine alltägliche Unterhaltung, dann ist mit dem Lachanlass die Art und Weise angesprochen, wie jemand, der sein Gegenüber vergnüglich erheitert, sich bewegt, spricht oder gestikuliert. Von dieser Perspektive aus stehen in einem Gespräch nicht allein die Worte im Vordergrund, sondern auch die dynamischen Ausdrucksformen: Intensitäten, Rhythmus,

Tempo und Zeitgestalt der expressiven Formen, der Mimik, der Gestik, des Gangs und der Stimme. Man kann Bewegungen, die als Lachanlass fungieren, in doppelter Hinsicht verstehen: Jede Körperbewegung kann als sukzessive Handlung, als räumliche Ausdehnung verstanden werden. Das Gehen meint dann z.B. ein Sich-Aneinanderreihen von Ereignissen: einige große Schritte, dann kleinere Schritte, dann ein Stehenbleiben. Betrachtet man dieselbe Bewegung von ihrer Ausdrucksseite her, dann kommt die Qualität der Bewegung in den Blick. Ist es ein sachtes, zögerndes Schleichen, ein elegantes Schreiten oder ein abgehacktes-kraftvolles Stampfen? Im ersten Fall definiert man die Körperbewegung über räumliche Koordinaten, im zweiten Fall begreift man sie als zeitlich orchestriert.

Der Zusammenhang von Tempo und affektivem Empfinden hat unter anderem auch den Theatertheoretiker Johann Jakob Engel im achtzehnten Jahrhundert beschäftigt, wenn er in Bezug auf den menschlichen Gang schreibt:

> So stimmt die Ideenfolge den Gang, daß er bald träger, bald rascher, bald fester, bald schleichender, bald gleichförmiger, bald ungleichförmiger wird. [...] Daher hat jede eigentümliche Sinnesart, jede innere Bewegung und Leidenschaft ihren unterscheidenden Gang, und es läßt sich von allen Charakteren im allgemeinen sagen, was die Gemahlin des Herkules von Lykus sagt (bei Seneca, [...]): *Qualis animo est, talis incessu.*[3]

[*Wie die Seele ist, so ist der Gang*] Engel benennt verschiedene Adjektive: träge, rasch, fest, schleichend, gleichförmig, ungleichförmig, mit denen er die Tempi des menschlichen Gangs fasst. Die Bewegungsqualitäten des Körpers betrachtet Engel als Ausdrucksweisen der Seele; am Tempo des Gangs lassen sich die Eigenheit und gefühlsmäßige Gestimmtheit einer Person erkennen.

Geht man von dieser Idee aus zurück zum Spielfilm, dann kann man eine gewisse Haltung oder Gestimmtheit sehr wohl erkennen. Ist der sichtbare Körper der Schauspielerin angespannt oder entspannt, werden große ausladende Bewegungen gemacht oder kleine, ist der Gesichtsausdruck aufgebracht oder neutral etc. Zu diesen sichtbaren Formen körperlicher Expressivität kommt hinzu, wie man den Schauspielerkörper sieht und hört, wie er ins Bild gesetzt ist. Die künstlerische und mediale Inszenierung erzeugt eine dynamische Bildbewegung, die selbst eine affektive Stimmung anschaulich macht. Eine solche filmische *Ausdrucksbewegung*[4] modelliert das Sehen und Hören der Zuschauer und die Art und Weise, wie man Körper auf der Leinwand wahrnimmt. Die Art und Weise, wie die

---

3 Zitiert nach Karl Bühler: Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt. Jena 1933, S. 135.

4 Hermann Kappelhoff: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin 2004a.

Kamera eine Figur klein oder groß, bedrohlich oder vertraut erscheinen lässt, ist nur ein Beispiel für die mediale Einbettung des Körperlichen, des Schauspiels in die filmische Ästhetik. In diesem Sinn ist nach den Tempi (oder Bewegungsqualitäten) filmischer Expressivität zu fragen – als ein Zusammenhang von körperlich-dargestelltem Schauspiel und darstellender, präsentierender Kamera-, Montage- und Soundgestaltung. Mit dieser Perspektive baue ich auf den filmwissenschaftlichen Forschungen zu Ausdrucksbewegung, Zuschauergefühl und Affektpoetik auf[5], wobei ich das Modell in einer bestimmten Ausrichtung befrage: in Bezug auf das Tempo bzw. auf die verschiedenen Bewegungsqualitäten, von denen ich ausgehe, dass diese zentral mit den Gefühlsorchestrierungen von Zuschauerinnen in Verbindung stehen. Dies wird durch ästhetische und phänomenologisch orientierte Analysen exemplarisch an der Screwball Comedy zu untersuchen sein.

Die Filmkomödie hat in ihrer Geschichte unterschiedliche Formen entwickelt, in der sie die Bewegungsdimension zu ihrem zentralen Gegenstand gemacht hat: In der Slapstick-Komödie der 1920er Jahre geht es etwa um eine enge Verbindung von Komik und sichtbarer Körperbewegung, wenn z.B. Charlie Chaplin schleicht, stakst oder stolziert, wenn man visuelle Gags von Geschick und Ungeschick, Eleganz und Tölpelhaftigkeit erlebt. Erst vor dem Hintergrund widerstreitender oder harmonischer Bewegungsqualitäten wird das Zerbrechen und Zerstören von Dingen, von Fahrzeugen, Häusern und Fensterscheiben komisch. Der Bewegungsstil des Komödianten ist komisch, weil das Mühsame als leichtfüßig daherkommt, weil sich die sichtbare Körperenergie so rasch zu verwandeln weiß, dass man die leibliche Schwere vergisst: Der Clown, der seine Gliedmaßen so einzusetzen weiß,

---

5 Hermann Kappelhoff 2004a; Hermann Kappelhoff und Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 5 (2011), H. 2, S. 78–96; Hermann Kappelhoff: Zuschauergefühl. Die Inszenierung der Empfindung im dunklen Raum des Kinos. In: Geraldine Spiekermann und Beate Söntgen (Hg.): Tränen. München 2008, S. 195–206; Jan-Hendrik Bakels: Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers. Berlin/Boston 2017; Matthias Grotkopp: Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens. Berlin/Boston 2017; Hauke Lehmann: Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie. Berlin/Boston 2016; Cornelia Müller und Hermann Kappelhoff: Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality. In collaboration with Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, and Christina Schmitt. Berlin/Boston 2018; Hermann Kappelhoff: Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens. Berlin/Boston 2018; Christina Schmitt: Wahrnehmen, fühlen, verstehen. Metaphorisieren in der Kommunikation audiovisueller Bilder. Berlin/Boston 2020. Das Konzept der Ausdrucksbewegung wird in Kap. 2.4 und in 4.2 ausführlich erläutert. Im Folgenden sind im Begriff „Zuschauer“ sowie in „Zuschauerin“ männliche, weibliche oder diverse Identitäten angesprochen.

als wäre er eine Marionette, um dann in ein elegantes Humpeln oder Fallen wie ein Gummiball zu wechseln und akrobatisch aufzuspringen. Eine andere Variante der Komödie, die auf die Bewegungsdimension abzielt, ist der Zeichentrick- oder Animationsfilm. Auch darin erheitert nicht in erster Linie, dass Tiere, Fabelwesen und Gegenstände zu sprechen beginnen, sondern die Inszenierung von Kraft, Vitalität und Bewegungslust.

Die bewegungsmäßige Anregung im komödischen Modus ist ebenfalls in der Screwball Comedy zu beobachten, auch wenn es dabei nicht hauptsächlich um slapstickhafte Körperbewegung geht, sondern im Wesentlichen um kinematografische Inszenierungen von Gesprächen und menschlicher Interaktion. Wie sich Zeitformen von Freude und Heiterkeit ausprägen, untersuche ich anhand ausgewählter Filme des Screwball Comedy Genres der 1930er und 1940er Jahre. Dabei ist die Annahme wegweisend, dass heitere Gefühle im Kino tendenziell durch beschleunigte Bewegungsbilder modelliert werden. Hier ist eine Problematik aufzuwerfen: Von welcher Bewegung sprechen wir und auf welchen Ebenen? Da die Screwball Comedies ästhetisch stark von den Schauspielformationen geprägt sind, werde ich zweierlei in den Blick nehmen: Erstens geht es um körperliche Ausdrucksbewegungen im Schauspiel, zweitens um die kinematografischen Tempi von Montage, Kamera, Sound, Lichtdramaturgie und Mise-en-scène etc. (worin das Schauspiel nur ein Element unter vielen ist). Dabei möchte ich herausfinden, auf welche Weise die schauspielerische Expressivität in die filmische Expressivität eingebettet ist. Darauf aufbauend möchte ich über die einander kongruenten oder widersprechenden Tempi bzw. Bewegungsqualitäten die verschiedenen Parameter der Taktung herausarbeiten und die affektive Wahrnehmungsgestaltung bzw. die Modi des Zuschauergefühls rekonstruieren.

Filmische Expressivität lässt sich als ein ganz spezielles Verhältnis von kinematografischem Sehen und Hören in Bezug auf menschliches Ausdrucksverhalten fassen. Dass filmische Inszenierungen der Komödie eine mimische, stimmliche oder gestische Expressivität in sich einfassen, impliziert einen Zusammenhang von Aufnahmemedium und Aufnahmeobjekt bzw. eine Synthese zwischen Wahrnehmungsakt (z.B. der Kamera) und Wahrgenommenem (z.B. einer Körperbewegung) im Bild, die im Rahmen der Montage für den Zuschauer eine bestimmte Wahrnehmungsweise bedingt.[6]

6 Begreift man Film als eine Verkörperungstechnik so zeigt sich im Filmbild eine Verschmelzung von Wahrnehmungen *von etwas*, als auch das „Wie“ dieser Wahrnehmung, die Bezugsweise auf diese Wahrnehmungsobjekte. Vgl. Vivian Sobchack: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience. Princeton 1992.

Die beschriebene Problematik ergibt sich daraus, dass in der Screwball Comedy häufig eine Inkongruenz von Zuschauergefühl und dargestelltem Emotionsausdruck durch das Schauspiel zu beobachten ist. Die rasanten Szenen der Paar-Komödien entwerfen Figuren im Streit, mit empörten oder zornigen Gesichtern. Doch die Inszenierungen dieser menschlichen Konflikte sprechen paradoxerweise ein lustvolles Genießen bei Zuschauern an. Im Laufe der Untersuchung werde ich die oben skizzierten Perspektiven verfolgen, mal die *Expressivität von Schauspiel und Kinematographie* stärker betrachten, dann wieder die *Tempi der Bewegung als Modi der Gefühle* ins Zentrum stellen.

In Kapitel 2 wird ein Überblick über die theoretischen Felder der Untersuchung gegeben. Der Einstieg über die Forschungen zur Komödie zeigt die Desiderata auf, die mit dem Gegenstand verbunden sind; im Anschluss daran wird der Forschungskontext von Film und Emotion im Bereich der Film- und Medienwissenschaft beschrieben, um die eigene Untersuchung darin zu situieren. Darauf folgt schließlich der Kern der theoretischen Auseinandersetzung: Ich erläutere das interdisziplinäre Feld der historischen Ausdruckstheorien bzw. aktueller Embodiment-Forschung im Hinblick auf Zeitlichkeit, Verkörperung und Gefühlsdynamik. Außerdem werden die Kernbegriffe der Untersuchung herausgearbeitet. Daran schließen drei Kapitel an, die jeweils eine ästhetische Relation zwischen Schauspiel und audiovisueller Inszenierung beleuchten. Es wird erörtert, welchen Status Stimme und Wort (3), Gestik (4) und Gesichter (5) in den Komödien einnehmen. Die drei Kapitel fokussieren einerseits die historisch-spezifische Ästhetik der Screwball Comedy. Andererseits versuche ich, allgemeine Prinzipien von Komik und Komödie herauszuarbeiten sowie die zwei Perspektiven der Untersuchung (1. *Expressivität von Schauspiel und Kinematographie; 2. Tempi der Bewegung)* allgemeiner zu fassen und sie für filmische Bilder generell fruchtbar zu machen. An diese drei Kapitel, die zum Großteil auf Mikroanalysen basieren, schließt ein Kapitel (6) an, welches die ausgewählten Filme in den größeren Korpus, in die Dynamiken des Genres einbettet. Historische und filmgeschichtliche Bezüge werden hier zur Kontextualisierung des Gegenstands angeführt. Die narrativen Muster und affektdramaturgischen Prinzipien im Wandel der Zeit werden in einem Entwurf zur Transformation des Genres angesprochen.

2 Taktungen lachender Körper und heitere Zuschauergefühle

2.1 Auftakt

Eine Frau allein. Sie geht die Straße entlang, leicht gebeugt, in sich gekehrt, bräunlich fahl ist ihre Kleidung. Im Hintergrund die Leuchtschrift eines Kinos. Dann: Ein Kinosaal von innen, der Film läuft bereits, die Frau setzt sich, die vom Kajal verwischten Augen blicken trüb auf die Leinwand. Für eine Weile erhellt das Lichtspiel ihre Stirn. Ihr Gesichtsausdruck beginnt sich zu wandeln, ruhig beobachtet sie das Geschehen, die tanzenden und scherzenden Menschen auf der Leinwand. Das, was mit der Szene aus THE PURPLE ROSE OF CAIRO[1] thematisiert ist, bezeichnet die Seherfahrung der Screwball Comedy in Ort und Zeit: Die kulturelle Praxis der heiteren Gefühlsgestaltung im klassischen Erzählkino der 1930er und 1940er Jahre. Es ist, als ob Woody Allens Film inszenatorisch eine von der Forschung zur Screwball Comedy gesetzte Grundthese untermauerte: Der fiktive Eskapismus in den Komödien bzw. der Zusammenhang zwischen wirtschaftlicher Depression der 1930er Jahre und der sich etablierenden Traumfabrik Hollywoods in den Vereinigten Staaten von Amerika.[2] Man erlebt eine Frau, die, in ihrer finanziellen Existenz bedroht, sich immer wieder in den warmen Lichtschein des Kinos flüchtet, um sich heiter zu stimmen. Die Armut und Trostlosigkeit auf der einen Seite, der Reichtum und die Unbeschwertheit auf der anderen Seite sind nicht allein narrative Themen, sondern finden ihre Entsprechungen in konkreten Bildaufteilungen von THE PURPLE ROSE OF CAIRO: die dunklen, fahlen Ecken und Ränder des alltäglichen Lebens Cecilias (Mia Farrow) zu Hause oder bei der Arbeit und die kurzweiligen, hellen Momente im Lichtkegel des Kinematographen. Diese beiden Pole sind jedoch kein abstraktes Thema, sondern werden über die Zeit des Films so kontrastiv einander gegenübergestellt, dass sie für die Zuschauer als konkret durchlaufener Erfahrungszusammenhang erscheinen.

THE PURPLE ROSE OF CAIRO ist ein Beispiel dafür, wie in Filmen ästhetische Formationen und zeitliche Arrangements der Inszenierung darüber entscheiden, welche Formen der Involvierung in der Kinoerfahrung möglich werden. Filme agieren mit ihren audiovisuellen Bewegungsbildern, als seien sie Gesten. Sie entwickeln sich über die Zeit der Seh- und Hörerfahrung von Zuschauern als

---

1 THE PURPLE ROSE OF CAIRO (Woody Allen, USA 1985).

2 Vgl. Cynthia Willett: Baudrillard, AFTER HOURS and the Postmodern Supression of Socio-Sexual Confict. In: Cultural Critique, No. 34. Minnesota 1996, S. 143.

https://doi.org/10.1515/9783110519662-002

Kompositionen wechselnder, aufeinander sich beziehender *Ausdrucksbewegungen.*[3] Ihre ineinandergreifenden, sich überlagernden und kontrastierenden Dynamiken und Bewegungsqualitäten möchte ich im Rahmen dieser Arbeit als *Tempi* beschreiben. Diese hängen weder allein von der Art und Weise ab, wie sich die Schauspieler im Bild bewegen, noch ist damit lediglich der Rhythmus der Montage gemeint. Eine solche Verzahnung von Schauspielkörpern und filmischer Inszenierung ist in THE PURPLE ROSE OF CAIRO auf der Meta-Ebene eines Films-im-Film thematisiert: Die Herauslösung der Hauptfigur aus dem Filmbild – als Tom (Jeff Daniels) aus der Leinwand ins Kino herabsteigt – wirft alle davon abhängigen Bild- und Plotelemente des Films (im Film) durcheinander. Die Dramaturgie funktioniert nicht mehr, der Platz von Tom ist leer, die Dialoge stocken, es ist, als wäre dem sich bewegenden Geschehen auf der Leinwand – betrachtet man es als organische Einheit – ein Bein amputiert worden. Und gleichzeitig bezeichnet das Heraustreten Toms exakt die Eigenständigkeit, mit der eine narrative Figur in der Fantasietätigkeit von Zuschauern illusioniert wird, sich vom Bild- und Tonmaterial des Films zu lösen scheint und ein fiktionalisiertes Eigenleben beginnt, das Zuschauer nicht unbedingt auf die eigenen Gefühle zurückführen bzw. auf deren Ursprung in ästhetisch-bildlichen Formationen.

Solche Verzahnungen von Schauspielkörper und Leinwandbild/Bildschirm lassen sich in Filmen als Ausdrucksfigurationen auf der Ebene der affektiv-perzeptiven Zuschauererfahrung einerseits und als fiktionalisierte, filmische Figuren im kognizierten Filmverstehen andererseits beschreiben. Im Genre der Screwball Comedy ist dieses Verhältnis zugespitzt, denn die Filme sind stark an verbal-gestische Kommunikation, an das Interagieren von Körpern gebunden, gleichzeitig aber aufs Engste mit Montagebewegungen verknüpft. Die ästhetische Dimension wird von den Forschungen zum Genre aber kaum betrachtet. Vielmehr beziehen sich die Arbeiten zur Screwball Comedy überwiegend auf narrative Figuren und fiktive Erzählmuster im Verständnis von Darstellung und Repräsentation.[4] In dieser Untersuchung steht hingegen der inszenatorische Zusammenhang zwischen Schauspielbewegung und Filmbild im Zentrum, welcher die zeitliche Dramaturgie affektiver Wahrnehmungsgestaltung bei Zuschauern bedingt. Doch anhand welcher Parameter solche temporalen Veränderungen zu bestimmen sind, ist zu klären.

---

3 Das Konzept hat seinen Ausgangspunkt in Hermann Kappelhoffs Arbeit zum Melodrama – Kappelhoff 2004a – und wurde in zahlreichen Studien theoretisch zentral diskutiert und methodisch-analytisch angewandt (Auswahl): Bakels 2017; Grotkopp 2017; Lehmann 2016; Müller und Kappelhoff 2018; Schmitt 2020. Das Konzept wird in Kap. 2.4 und in 4.2 ausführlich erläutert.
4 Beispielsweise bei Steve Neale und Frank Krutnik: Popular Film and Television Comedy. London/New York 1990, Kapitel 7: The Comedy of the Sexes, S. 132–175.

Im Hinblick auf dieses Desiderat, das im Einzelnen noch zu erörtern sein wird, frage ich

- erstens danach, wie man die Tempi filmischer Bewegung, bezogen auf die Verbindung zwischen Schauspiel und rahmender Bildinszenierung, fassen kann. Wie lässt sich expressives Verhalten (von Schauspielern inszeniert) in einem durch und durch expressiven Medium (von Regie, Schnitt und Kamera etc. gestaltet) beschreiben? Die Perspektive der *Eingebettetheit schauspielerischer Expressivität in filmisch-expressive Bewegungsbilder* dient als Zugang zur Bestimmung der Tempi (Bewegungsqualitäten) im komplexen Zeitmedium Film.
- zweitens, auf welche Weise die Tempi der Bewegung als Modi des Gefühls (von Zuschauern) fungieren. Hierbei sind die temporalen Eigenschaften filmischer Inszenierung auf die Gefühlsorchestrierungen bezogen und nehmen den Status von Erfahrungsqualitäten, affektiven Intensitäten und gefühlten Stimmungen an. Die Perspektive der *Tempi der Bewegung als Modi des Gefühls* untersucht die medialen und ästhetisch-zeitlichen Orchestrierungen der Filme und betrachtet sie als Addressierungen und Modulationen affektiver Zuschauererfahrung.

Die beiden Frageperspektiven sind aufs Engste miteinander verschränkt. Damit erörtere ich, auf welchen Ebenen Komik und Lachanlass stattfinden und wie sich Phasen, Formen und Verläufe von Erheiterung anhand zeitlicher Phänomene beschreiben lassen. Das Lachen stellt neben dem Weinen im Kino eine Extremform der Erfahrung dar: Zuschauer werden durch filmische Bilder in positive Schwingung versetzt, mit Helmuth Plessner gesprochen: „Körperliche Vorgänge emanzipieren sich“[5], der Mensch erfährt einen „*Verlust der Beherrschung im Ganzen*“[6] die Situation erzeugt eine „Unbeantwortbarkeit“[7], welche das Lachen als eine Art „Automatismus“[8] beantwortet. Die Zuschauer überlassen sich einer fremden, nicht-menschlichen Imagination, werden zu Resonanz- bzw. „Leihkörpern“ für die Komödien.[9]

---

5 Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen des menschlichen Verhaltens (1945). In: ders.: Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt am Main 2003, S. 201–387, hier S. 274.

6 Plessner 2003 (1945) S. 274.

7 Plessner 2003 (1945), S. 363.

8 Plessner 2003 (1945), S. 333.

9 Vgl. Christiane Voss: Der Film lacht. In: Gertrud Koch, Anke Henning, Christiane Voss, Georg Witte (Hg.): Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie. München 2010, S. 35–50; Christiane Voss: Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion, München 2013.

Wie die Prozesse zwischen Lachanlass in der Komödienform und resonanten Erheiterungen in der verkörperten Filmerfahrung theoretisch zu fassen sind, werde ich im Hauptteil des Kapitels (2.3 und 2.4) erläutern. Bevor ich die Konzepte der allgemeinen sowie filmbezogenen Ausdrucks- und Verkörperungstheorien darlege und an ihnen meine Frageperspektiven vertiefe, möchte ich zunächst die Forschungszugänge zur Screwball Comedy vorstellen und an ihnen die konkreten Desiderate in Bezug zu den Frageperspektiven dieser Untersuchung erläutern.

2.2 Bilder berauschender Vitalität – Komödie, Gefühl und Bewegung

Zu den literarischen und kulturgeschichtlichen Einflüssen, wie sie für die Ursprungskonstellation der Screwball Comedy ausschlaggebend sind, zählen neben den Stücken Shakespeares[10] als weitere Ahnenschaft die *Restoration Comedy* des siebzehnten Jahrhunderts und die *Comedy of Manners* bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein.[11] Dabei kennzeichnen die Restoration Comedy unter anderem ein rascher Wechsel der Dialoge, ein kluges Gespräch, die gleichberechtigte Darstellung von Mann und Frau sowie das Verbergen von Gefühlen.[12] Allesamt sind dies Aspekte, die auch in der Screwball Comedy, wenn auch in völlig anderen Ausdrucksformen, zentral werden. Ist von literarischen Vorläufern die Rede, ist außerdem der Einfluss der Romane von Jane Austen offensichtlich.[13] Austens Romane kreisen um die Spielregeln der Paarbildung in einer großbürgerlichen und aristokratischen Gesellschaft, rund um Heirat, Kennenlernen, die Zeit des Werbens, die Verlobung aber auch um Intrigen, monetäre Diskurse und den

10 Stanley Cavell beschäftigt sich intensiv mit den Verwandtschaftslinien zwischen den Shakespearschen Komödien und den Remarriage Comedies. Stanley Cavell: Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge 1981, z.B. S. 47–70.

11 Die Restoration Comedy des 17. Jahrhunderts ist enger definiert durch thematische Spezifika ihres historischen Kontexts, während die englische Comedy of Manners als zeitübergreifender am Thema der sozialen Codes der middle und upper class ausgerichtet ist. Zur Definition siehe Heike Anna Hierlwimmer: Geschlechterkampf mit Happy-End. Die angelsächsische Sittenkomödie von der Restoration Comedy bis zur Screwball Comedy of Manner (2005), unter: http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/339/index.html (letzter Zugriff: 04.02.2020); Siehe auch Elizabeth Kraft: Restoration Stage Comedies and Hollywood Remarriage Films. Conversation with Stanley Cavell. New York 2016, S. 14.

12 Vgl. Hierlwimmer 2005, S. 23–26.

13 Vgl. Judith Levy: Austen's Persuasion and the Comedy of Remarriage. In: Journal of Literature and the History of Ideas (2014), Volume 12, Number 2, S. 255–265.

sozialen Stand. Eine dritte Verwandtschaftslinie sind Theater-Komödien der 1920er Jahren, worauf viele der Genre-Filme in ihren Drehbüchern und Stoffen zurückgehen.[14] In DESIGN FOR LIVING – Ben Hecht schrieb Noël Cowards erfolgreiches Bühnenstück *Design for Living* (1932) zum Drehbuch um – kommt der Dramatiker noch mit seinem Bühnenerfolg zu Geld, in Howard Hawks' TWENTIETH CENTURY (1934)[15] hingegen steht die existenzielle Not der Theaterleute angesichts der Abwerbung von Schauspielern und Regisseuren nach Hollywood im Vordergrund. Der rege Austausch zwischen Bühne und Film fand bereits in den 1920er Jahren statt, wo aus vielen erfolgreichen Broadway-Stücken Stummfilme gemacht wurden. Ein und derselbe Stoff durchwanderte Theater, Stumm- und Tonfilm.[16]

Lachen und Heiterkeit in der Screwball Comedy

In Frank Capras IT HAPPENED ONE NIGHT[17]taucht vermutlich nicht zum ersten Mal in einem Film das Wort „screwy" auf, dennoch scheint das Wort, das Clark Gable ausspricht, um sich und seine Geliebte zu charakterisieren, nirgendwo vorher so passend zu sein. Im selben Jahr kommt mit Howard Hawks' TWENTIETH CENTURY der zweite Film heraus, in dem es ebenfalls um wortreiche Auseinandersetzungen eines Paares geht; hier wird ebenfalls das Wort „screw" bzw. „screwy" als Beschreibung für einen verrückten Charakter ausgesprochen. 1936 erscheint dann der Film MY MAN GODFREY[18] in den Kinos, doch erst 1938, im Rückblick, verwendet die Filmkritik das Wort „screwball"[19], um das verrückte, exzentrische Verhalten

14 Tino Balio: Production Trends. In: ders. (Hg.): Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930–1939. Berkeley/Los Angeles/London 1995 (History of the American Cinema. Bd. 5), S. 256–279, hier: S. 268.

15 Das Drehbuch basiert auf dem Theaterstück *Twentieth Century* (1932) von Ben Hecht und Charles MacArthur, welches wiederum auf den dramatischen Text *Napoleon of Broadway* von Charles B. Millholland zurückgeht.

16 Charles Musser siedelt den Ursprung der Komödien bereits in den 1910er und 1920er Jahren an (in DeMilles' Scheidungskomödien und Lubitschs Gesellschaftskomödien). Diese seien dann vom Theater aufgegriffen worden und schließlich von Hollywood wiederentdeckt worden. Siehe Charles Musser: Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage. In: Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York/London 1995, S. 282–313, hier S. 284–285.

17 IT HAPPENED ONE NIGHT (Frank Capra, USA 1934).

18 MY MAN GODFREY (Gregory La Cava, USA 1936).

19 Der Term „screwball" kommt aus dem Baseball und bezeichnet dort einen quergeschlagenen Ball, der in unerwarteter Weise sich drehend, bzw. verschraubend fliegt. Richard Maltby: It Happened One Night. Comedy And The Restoration Of Order. In: Jeffrey Geiger und R. L. Rutsky (Hg.): Film Analysis. A Norton Reader. New York 2005, S. 216–237, hier S. 216.

Carole Lombards in TWENTIETH CENTURY und MY MAN GODFREY zu beschreiben.[20] Mit dem Wort „screwball" ist nun nicht mehr ein einzelner Film gemeint, sondern eine Reihe von Filmen. Die Frage, was das Screwball Comedy Genre auszeichnet, wie es einzugrenzen und zu bestimmen ist, hat die Forschung unterschiedlich perspektiviert. Joel Finler schreibt etwa:

> The sophisticated screwball comedy was a very special type of American film which flourished in Hollywood for a relatively short period from mid-1930s to the early 1940s. A lively but very modern mixture of knockabout, farce and romantic drawing-room comedy, it was characterized especially by its witty wisecracks and repartee and by the eccentric or unconventional behavior of the leading characters, both male and female, who were treated equally on the screen. As described by one author, "Screwball comedy combined sophisticated, fast-paced dialogue of the romantic comedy with the zany action, comic violence and kinetic energy of slapstick comedy."[21]

An diesem Zitat lassen sich einige zentrale Bestimmungen ablesen, in welchen viele Zugänge zum Genre übereinstimmen: Die zeitliche Eingrenzung, die Exzentrik der Figuren, die Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern, das Element des Slapsticks und das viele und schnelle Sprechen in den Filmen. So treffend die Beschreibung zu sein scheint, so zielt sie doch fast ausschließlich auf die repräsentierten Inhalte der Komödien ab. An ihr kann man mehrere Problematiken aufzeigen, die sich grundsätzlich mit den Arbeiten zur Screwball Comedy verbinden und auch für meine Untersuchung relevant sind: Im Zitat spricht Finler von Witzeleien und Schlagfertigkeit. Zwar verbindet man mit dem Genre der Screwball Comedy vielfach eine Komik, die im Wesentlichen durch die Dialogbücher geprägt ist, durch Wortwitz, Sprachakrobatik und schlagfertige Eloquenz.[22] Die verbale Ebene wird in der Forschung zwar als sehr dominant wahrgenommen – betont wird ihre Herkunft aus der Broadway-Theatertradition, ihre Fülle an

---

20 Siehe Jane M. Greene: A Proper Dash of Spice: Screwball Comedy and the Production Code. In: Journal of Film and Video, Volume 63, Number 3. Illinois 2011, S. 25–63, hier S. 46.
21 Joel Finler: The Rise and Fall of American Screwball Comedy 1934–1944. In: Franco La Polla, Franco Monteleone und Jean Loup Bourget (Hg.): Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical. Rom 2002, S. 25–64, hier: S. 27. Er zitiert Tina Olsin Lent: Romantic Love and Friendship. The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy. In: Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York/London 1995, S. 314–331, hier: S. 327.
22 Vgl. Debora Knight: Tragedy and Comedy. In: Paisly Livingstone und Carl R. Plantinga (Hg.): The Routledge Companion to Philosophy and Film. Abingdon/Oxon 2009, S. 536–545, hier: S. 544; Ted Sennett: Lunatics and Lovers. A Tribute to the Giddy and Glittering Era of the Screen's „Screwball" and Romantic Comedies. New Rochelle 1973, S. 256–288; Maria DiBattista: Fast-Talking Dames. New Haven 2003.

Sprachspielen und literarischen Einflüssen sowie ihr Substitutcharakter für eine nicht-darstellbare Sexualität während des Production Code[23] –, doch in der These der Sprachdominanz wird das Sprechen in den Filmen fast ausschließlich auf das Verständnis von repräsentierten Figuren enggeführt. Stattdessen möchte ich zeigen, wie das komische Sprechen mit bildästhetischen, audiovisuellen Kompositionen verquickt ist und so als Teil der Inszenierung zu verstehen ist; wie filmische Tempi und schauspielerische Performances des Sprechens an Modellierungen heiterer Zuschauergefühle beteiligt sind. Diese weniger offensichtliche Dimension gilt es zu ergründen: Das Herausarbeiten des Zusammenspiels von sprachlicher und audiovisueller Inszenierung ist ein wichtiges Ziel der Arbeit und berührt die zwei zentralen Linien der Arbeit, die *Tempi* und die *Einbettung des Schauspiels in die filmische Inszenierung*.

Zudem wird in der Forschung zum Genre immer wieder davon ausgegangen, dass die für die Genrefilme charakteristische Komik neben dem sprachlichen Schlagabtausch im Wesentlichen durch Slapstick oder visuelle Gags und Handlungen geprägt sei.[24] Hierbei spielen vor allem die narrative Figur, das Schauspiel aber auch die Starimagines eine große Rolle.[25] Viele Autoren stellen in der Beschreibung der Filme vor allem die Figurentypen und ihre dargestellten Charaktereigenschaften in den Mittelpunkt.[26] Die Screwball Comedy – so kann man das Gros der Forschungsliteratur zusammenfassen – scheint eine Hinwendung zum Figürlichen, zu sozialen Verhaltensweisen und außergewöhnlichen Charakteren festzustellen.[27] Was jedoch in einer solchen Lesart völlig offenbleibt, ist,

---

23 Vgl. Musser 1995, S. 303–305; Steve Vineberg: High comedy in American Movies. Class and Humor from the 1920s to the Present. Lanham 2005, S. 6–7; Gerald Mast: The Comic Mind. Comedy and the Movies. Indianapolis/New York 1973, S. 249–279. Zum Substitutcharakter siehe Jane M. Greene 2011, S. 45; vgl. Neale und Krutnik 1990, S. 161–164.

24 Vgl. Andrew Horton: Introduction. In: ders. (Hg.): Comedy/Cinema/Theory. Berkeley/Los Angeles 1991, S. 1–24; Noël Carroll: Notes on the Sight Gag. In: Andrew Horton (Hg.): Comedy/Cinema/Theory. Berkeley/Los Angeles 1991, S. 25–42, hier: S. 27; Maria DiBattista 2003, z.B. S. 30.

25 Siehe Kathrina Glitre: Cary Grant: Acting Style and Genre in Classical Hollywood Cinema. In: Jörg Sternagel, Deborah Levitt, Dieter Mersch (Hg.) Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings. Bielefeld 2012, S. 71–86.

26 Z.B. Jenkins und Karnick, die zwar auf Schauspiel-Performances abzielen, diese jedoch immer wieder sehr stark mit narrativen Figuren oder Handlungen erklären. Siehe Henry Jenkins und Kristine Brunovska Karnick: Introduction. Acting Funny. In: Karnick und Jenkins (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York/London 1995, S. 149–167, hier: S. 165; Richard Maltby 2005, S. 221.

27 Thomas Schatz hat den Unterschied in den Genres charakterisiert: während in Gangsterfilm, Kriegsfilm oder Western eine ganz bestimmte Handlungsabfolge stattfinde, sei die Screwball Comedy mehr auf die Situation und Interaktion von Figuren ausgerichtet. Siehe Thomas Schatz: Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System. Philadelphia 1981;

wie Figurenzeichnungen bzw. die Darstellung von Persönlichkeit und Charakter überhaupt hergestellt werden. An diesem Punkt lässt sich bereits eine Feststellung machen, die über die Screwball Comedy hinausweist und allgemeiner Natur ist. Sie betrifft die Analyse von Filmen generell: Der Idee, man könne filmische Bilder behandeln als seien sie Repräsentationen – mit alleinigem Fokus auf Narration und Figurencharakteren – widerspricht Hermann Kappelhoff[28], indem er das kinematografische Bild als „ästhetische Dimension" zum Ausgangspunkt für weitere Reflexionen macht, womit er eine „spezifische Form der Wahrnehmung" bezeichnet – eine eigens durch das filmische Bild modulierte Erfahrung –, welche das medienspezifische ‚Zuschauen' vom alltäglichen ‚Sehen' unterscheidet.[29] Die diegetische Welt ist aus dieser Sicht nicht einfach gegeben, sondern konstituiert sich erst in ihrer jeweiligen medienästhetischen Ausformung, als ganz bestimmter Wahrnehmungsmodus im spezifischen Filme-Sehen und Hören.[30] Nimmt man diese Setzung ernst, dann ist mit der Nacherzählung von narrativen Handlungen nicht viel gewonnen. Vielmehr stellt sich die Frage, wie die kinematografischen Bilder eines Films ganz spezifische Wahrnehmungsformen ausbilden, die bei den Zuschauern Gefühlswandlungen und Prozesse der Sinnbildung zu steuern vermögen.

Als weitere Problematik kann man benennen, dass das Komödiengenre lange Zeit von der Filmwissenschaft diskreditiert oder nicht beachtet wurde. Einerseits liegt dies an der traditionellen Abwertung der Komödie gegenüber der Tragödie, andererseits ist dies aber auch in der Polarität von Kunst und Unterhaltung begründet, die ebenfalls Einzug in den akademischen Bereich mit seinen Forschungsgegenständen erhielt.[31] Anstatt neutraler Untersuchungen wurden immer wieder Bewertungen der Screwball Comedy vorgenommen: die Filme seien apolitisch, profan und zeichneten eine hedonistisch orientierte

vgl. Wes D. Gehring: Screwball Comedy. A Genre of Madcap Romance. New York 1986, S. 6, S. 156; zur Exzentrik der Figuren siehe Willet 1996, S. 145.

28 Hermann Kappelhoff: Empfindungsbilder. Subjektivierte Zeit im melodramatischen Kino. In: Theresia Birkenhauer und Anette Storr (Hg.): Zeitlichkeiten – zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur. Berlin 1998 (Traversen. Bd. 3), S. 93–119, hier: S. 99.

29 Kappelhoff 1998, S. 101.

30 Siehe Kappelhoff 2018, S. 36–57.

31 So schreibt Andrew Horton: „[...] there is a historical bias against a close and serious consideration of comedy [...] in a long history of criticism that has viewed comedy as inferior to other genres in Western culture. Since Aristotle designated comedy ‚an artistic and imitation of men of an inferior moral bent', it has escaped the close schematization that the epic and tragedy have undergone in Western literary theory." Horton 1991, S. 2.

Weltflucht.[32] Diese Abwertung mag der Grund dafür sein, dass es wenige Zugänge gibt, die sich ernsthaft mit Komödie, Lachen und heiteren Gefühlen auseinandersetzen.

Darüber hinaus taucht in den Forschungsansätzen immer wieder die Problematik einer Polarität zwischen Gefühl und Verstand auf. Die Übermacht der Worte, die mitunter komplexen Wortspiele und kulturellen Anspielungen werden zum Teil so aufgefasst, als ob sich die Komödien allein an den Intellekt der Zuschauer richteten.[33] So werden das Genre der Screwball Comedy und seine Ausformungen von Komik und Humor überwiegend als Zusammenhang von Verbalität, Erzählkonventionen und narrativem Verstehen entworfen.[34] Die Zuschauererfahrung in den Filmen wird überwiegend als rein vorstellunggebunden betrachtet.[35] Dabei wird vor allem die Narration als kognitiv verstehbare Geschichte in den Vordergrund gerückt. Zwar lassen sich wiederkehrende Handlungsmuster der Filme nachzeichnen, damit ist aber meist noch nicht erklärt, warum diese als komisch wahrgenommen werden.[36]

Die Position, die Faszination an der Komödie eher als intellektuelles Spiel zu beschreiben, denn als affektive, körperliche Involvierung, geht zurück auf Theorien zu Komik, Humor und Komödie, die das Lachen immer wieder als kalt und emotionslos qualifiziert haben.[37] Henri Bergsons Formulierung, das Lachen sei

---

32 Das Apolitische der Filme, so Gehrings These, entspreche dem Unernsten, dem Unterhaltungsformat der Komödien. Vgl. Wes D. Gehring: Screwball Comedy. Defining a Film Genre. Muncie 1983, S. 13–14; vgl. Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins: Introduction. Comedy and the Social World. In: Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York/ London 1995, S. 265-281, hier: S. 265; Maurice Charney: Comedy High and Low. An Introduction to the Experience of Comedy (1987). New York/Bern/ Frankfurt a. M./Paris 1991, S. 8. Zum Eskapismus siehe Maltby 2005, S. 222.

33 Vgl. Neale und Krutnik 1990, S. 48–49.

34 Vgl. Neale und Krutnik 1990; Kristine Brunovska Karnick: Commitent and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy. In: Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York/London 1995, S. 123–146; Gerald Mast 1973; James Harvey: Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges. New York 1987. Thomas Schatz 1981.

35 Ausnahmen sind Dirk Eitzen: Comedy and Classicism. In: Richard Allen und Murray Smith (Hg.): Film Theory and Philosophy. Oxford 1997, S. 394–411; Kathrina Glitre: Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934–1965. Manchester/New York 2006, S. 14; Claudia Liebrand: „Here, we'll start all over again". Game Over und Restart in Screwball Comedies mit dem Fokus auf Preston Sturges' Unfaithfully Yours. In: Rainer Leschke und Jochen Venus (Hg.): Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne. (Medienumbrüche. Bd. 22) Bielefeld 2007, S. 21–40, hier: S. 24.

36 Siehe Jenkins und Karnick 1995, S. 80.

37 Den im Lachen verankerten Widerspruch zwischen Gefühl und Verstand in den Lach-, Komik- und Humortheorien resümiert Renate Jurzik: Der Stoff des Lachens. Studien über Komik. Frankfurt a. M./New York 1985, S. 16–21; vgl. Dirk Eitzen: The Emotional Basis of Film

durch eine „Anästhesie des Herzens“ geprägt, ist hierfür ein Beispiel.[38] Dagegen kann man die Nicht-Kontrollierbarkeit von Lachanfällen setzen; Freude und Ausgelassenheit in der Komödienerfahrung sind eine unbestreitbare Tatsache.[39] Doch der Zusammenhang von Affektivität und Komödie wird kaum ausführlicher thematisiert.

Alle vier skizzierten Problematiken (Sprachdominanz – der Vorrang von Schauspiel und narrativer Figur – Unterschätzung der Komödie – die Ausklammerung von Leiblichkeit und Gefühl) sind miteinander verwoben. Man kann eine gewisse Ratlosigkeit beobachten angesichts der ausgefeilten Dialogmuster, der elaborierten Sprechweisen und kunstfertigen Argumentationen auf der einen Seite und dem Schematismus der Grunderzählung auf der anderen.[40] Inwiefern die Poetiken und Ästhetiken der Filme selbst Anteil an Komik, Humor und Lachen haben, wird kaum untersucht. Der starke Fokus auf Sprachlichkeit und Narration verwischt zudem die Frage danach, wo in den Filmen das Gefühl zu verorten ist. So schreiben Neale und Krutnik zur Gegensätzlichkeit von Melodrama und Komödie:

> [In] romantic melodramas as NOW, VOYAGER, and LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN [. . .] the ‚emotional‘ identification with the desiring character is intensified by suspense, by the play with relative levels of knowledge, but in comedies such processes are deployed to disengage the spectator from the trajectory of the character’s wish.[41]

In einer solchen Formulierung bleibt völlig offen, wie man sowohl die Zuschauerposition („the ‚emotional‘ identification [. . .] intensified by suspense“) als auch die repräsentierten Figurengefühle („the desiring characters“, „the character’s wish“) überhaupt an den Filmen dingfest machen kann. Die dargestellten Gefühle der komödiantischen Protagonistin werden einfach als in der Diegese existent

---

Comedy. In: Carl R. Plantinga und Greg Smith (Hg.): Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion. Baltimore/London 1999, S. 84–102.

38 Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen (1900). Zürich 1972, S. 13.

39 Susanne K. Langer betont das vitale Gefühl in der Komödienerfahrung: Susanne K. Langer: Die großen dramatischen Formen. Der Rhythmus der Komik. In: Reinhold Grimm (Hg.): Wesen und Formen des Komischen im Drama. Darmstadt 1975, S. 127–158.

40 Vineberg beschreibt etwa die Paradoxität zwischen elaboriertem Dialog und banalem Plot: Steve Vineberg 2005, S. 4. Die Grunderzählung spiele immer wieder die patriarchale „boy meets girl“-Formel als auch eine alternative Formel durch. Zur „boy meets girl“-Formel siehe: Tamar Jeffers McDonald: Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre. London 2007 (Short Cuts. Bd. 34), S. 12. Zur alternativen Formel der raubtierhaften Frau („the predatory female who stalks the protagonist“) siehe Thomas Sobchack und Vivian Sobchack: An Introduction to Film. Boston 1980, S. 241. Siehe auch Gehring 1986, S. 6.

41 Vgl. Neale und Krutnik 1990, S. 140.

verortet. Doch auf welcher Ebene kann man das Gefühl einer Figur behaupten, wo im filmischen Bild seinen Ausgangspunkt verorten? Das Fiktive von Figuren und Handlungen nicht als gegeben zu nehmen, sondern zu ergründen, wie man als Zuschauer im Fluss der Bewegungsbilder überhaupt erst ein Wollen und Wünschen von Figuren konstruiert, bleibt ein Desiderat.

Auf einige der skizzierten Problematiken antwortet Stanley Cavell mit dem wohl prominentesten Zugang zur Remarriage Comedy (ein Sub-Genre der Screwball Comedy), etwa wenn er die Gleichrangigkeit von Dialog und kinematografischer Gestaltung betont oder die Komödien als Phantasietätigkeit fasst, das Niedrige mit dem Hohen auf eine Augenhöhe bringt (Capra mit Kant liest) und die Filme in ihren Möglichkeiten des Philosophierens beschreibt.[42] Da für Cavell die Eigenständigkeit der Filme und ihr Denken ein wichtiger Fokus sind, bleibt in seinem Zugang aber die affektive und expressive Dimension, das Timing der Komödie eher unbeachtet.

Die aufgeführten Positionen zeigen, dass in den Untersuchungen zu den Filmen die gesprochene Sprache, das Schauspiel, die dargestellten Figuren zentral gesetzt werden, nicht aber die Tatsache, dass Filme Bewegungsbilder sind, die sich in der Zeit entfalten. Es wird kaum untersucht, wie Zuschauer affektiv amüsiert, erheitert werden. Dieser Aspekt berührt in der filmwissenschaftlichen Forschung das Feld von Zugängen, die sich in den letzten Jahren unter dem Stichwort ‚Emotion und Film' herausgebildet haben.

Forschungsperspektiven zu Emotion und Film

Nach Margit Tröhler und Vinzenz Hediger lassen sich grundsätzlich zwei Strömungen innerhalb der Filmtheorie unterscheiden, die das Feld von Emotion und Film erforschen: Die *ästhetisch-philosophische Filmtheorie* und die *kognitionswissenschaftlich-psychologische Filmtheorie*.[43] Beide Richtungen verfolgen die Frage nach der Emotionalität im Kino auf unterschiedliche Weise. Erstere entwickelt Modelle, welche die Empfindungen, Emotionen,

42 Siehe Cavell 1981.

43 Das Forschungsfeld, das die verschiedenen Terme (Emotion, Stimmung, Affekt, Gefühl und Bewegtsein) verwendet, fasse ich nach Vinzenz Hediger unter Film und Emotion zusammen: Vinzenz Hediger: Gefühlte Distanz. Medien und Emotionen in der Moderne. In: Frank Bösch und Manuel Borutta (Hg.): Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne. Frankfurt a. M./New York 2006, S. 42–62, hier: S. 51. Siehe auch Margrit Tröhler und Vinzenz Hediger: Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 7–20.

Affekte oder Gefühle im Filmerleben tendenziell auf der Ebene körperlicher, wahrnehmungsbedingter sowie zum Teil vorbewusster als auch kognitiver Vorgänge verorten. Die zweite Richtung geht davon aus, dass sich bei den Zuschauern erst auf der Basis des bewussten und kognitiven Verstehens Emotionen ausbilden.[44]

Aus der psychoanalytischen Theorie, poststrukturalistischen Philosophie und Kulturtheorie erwachsen stellen Vertreter der *philosophisch-ästhetischen Filmtheorie* audiovisuelle Gestaltungen, Bildästhetiken und Poetiken in den Mittelpunkt. Im Nachdenken über die „vorbegrifflichen Anteile des Filmsehens“[45] entwickelten sich Ansätze, welche Affektivität und gefühlsbedingtes Erleben nicht getrennt von den Inszenierungsformen der Filme beschreiben. Prominent ist etwa Gilles Deleuzes Begriff des Affektbildes zu nennen, das die expressive Gesichthaftigkeit am filmischen Bild betont.[46] Mit Rekurs auf Charles Sanders Peirce begreift er audiovisuelle Affekte als Potentiale und Qualitäten einer Erstheit, die auf nichts anderes als auf sich selbst verweisen. Der Zuschauer wird bei Deleuze nur an wenigen Stellen thematisiert.[47] Deleuze versucht, die Subjekt-Objekt-Dichotomie zu überwinden, indem er die Filme in ihren eigenständigen Anordnungen von Wahrnehmung, Affekt und Denken betrachtet.[48] Deleuze denkt Bergsons Auffassung des Affekts („eine Art motorische Strebung in einem sensomotorischen Nerv“[49]) als

44 Vgl. Margrit Tröhler und Vinzenz Hediger 2005, S. 9–13; vgl. Anne Bartsch, Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach: Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien. In: Anne Bartsch, Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007, S. 8–38, hier: S. 13–14.

45 Siehe Tröhler und Hediger 2005, S. 11.

46 Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1 (1983). Frankfurt a. M. 1997, S. 123–170.

47 Das Vorgehen Deleuzes beschreibt Marie-Luise Angerer so: „Deleuze hat in seinen Kino-Schriften den Affekt vom Zuschauer abgekoppelt, hat ihn apersonalisiert bzw. dem Wahrnehmungs-, Aktions- und Affektbild überantwortet. Dadurch wird der Zuschauer mit seinem Körper im Sinne der Theorie Bergsons zum Bild.“ Marie-Luise Angerer: Vom Begehren nach dem Affekt. Zürich/Berlin 2007, S. 67. Raymond Bellour macht das Fehlen des Zuschauers bei Deleuze explizit zu seinem Ausgangspunkt: Raymond Bellour: Das Entfalten der Emotionen. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 51–102, hier: S. 59; vgl. Christian Pischel: Die Orchestrierung der Empfindungen. Affektpoetiken des amerikanischen Großfilms der 1990er Jahre. Bielefeld 2013, S. 50.

48 Auf eine Weise denkt Deleuze den Zuschauer als mit den ästhetischen Formen des Films verwoben, proklamiert aber auch die Eigenständigkeit des Films, in seiner automatisch-maschinellen bzw. künstlerischen Schaffung von Affekten und Perzepten als Empfindungs- und Wahrnehmungsblöcke, was im Prinzip alle künstlerischen Medien auf die eine oder andere Art betrifft. Gilles Deleuze und Félix Guattari: Was ist Philosophie? Frankfurt a. M. 2000, S. 191.

49 Zitiert nach Deleuze 1997 (1983), S. 97.

zweifache Bilderordnung, welche auf die Zusammenführung von äußeren und inneren Vorgängen abzielt.[50] Deleuzes Verständnis zielt auf das Faciale des Filmbilds, welches sich dem Gesicht ähnlich, als Schnittstelle von leiblicher Materialität und geistiger Flüchtigkeit ausformt, oszillierend zwischen verkörperter Präsenz im Kino und licht-klanghafter Immaterialität des Kinematographischen.

Bildtheoretische Ansätze von z.B. Jacques Aumont oder Nicole Brenez lassen sich daran anschließen. Sie zeichnen das Figurale, das Plastische der verschiedenen mimischen Bilder und ihrer filmischen Äquivalenzen nach.[51] Auch Raymond Bellour und Hermann Kappelhoff drücken eine starke Nähe zum Deleuzschen Affektbegriff aus, führen aber stärker den Zuschauer wieder ein. Bellours „Entfalten der Emotionen" ist an der Deleuzschen Theorie orientiert und verbindet diese mit Daniel Sterns entwicklungspsychologischem Zugang einer mimischen Kommunikation zwischen Säugling und Mutter.[52] Hermann Kappelhoffs Theorie filmischer Expressivität fokussiert die Affektpoetiken kinematographischer Bewegung und die zeitliche Modellierung von Zuschauergefühlen.[53] In der Beschreibung der ästhetisch-bildlichen Inszenatorik der Filme werden die Wahrnehmungs- und Affektmodi als Modulationen von Zeit manifest. Die mediale Inszenierungsform eines Films erhält den Status einer Ausdrucksinstanz, in die die Kinozuschauer wahrnehmend eingefasst sind. Aus dieser Sicht sind die Bilder von Affekt, Trieb, Empfindung, Aktion oder Zeit immer schon dynamische und grenzüberschreitende Verwebungen von Körpern, Phantasien und Leinwand.[54] Die skizzierten Zugänge reflektieren dabei in Anlehnung an die

---

50 Vgl. Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist (1896). Hamburg 1991.

51 Siehe Jacques Aumont: Du visage au cinéma. Paris 1992. Nicole Brenez: De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma. Brüssel 1998.

52 Bellour 2005.

53 Mit seinen Arbeiten perspektiviert Kappelhoff auf gewisse Weise einen Satz von Deleuze, demnach das Affektbild „zugleich Bildtypus und Bestandteil aller Bilder" sei: Deleuze 1997 (1983), S. 123; Kappelhoff 2004a, S. 164. Demnach geht es ihm um eine historische Perspektive des Wahrnehmungsmodus filmischer Bilder. Poetologien von Bewegungsbildern sind demnach als spezifische historische und kulturelle Ausdrucksformen von Perzepten, Affekten, Gefühlen und kognitiven Reflexionen zu verstehen, die jedoch jeweils in den Zuschauerkörpern spezifisch situiert erst realisiert werden und dabei ebenfalls einem historischen und kulturellspezifischen Aneignungsprozess unterworfen sind. Kappelhoff 2018, S. 25.

54 Siehe Hermann Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007, S. 297–311.

frühe Filmtheorie die Schnittstelle von expressiver Zeitform des Kinematographischen zu einem affektgeleiteten Wahrnehmen.[55]

Das sich bewegende Filmbild selbst wird in seiner Kongruenz zur Dynamik des affektiven Empfindens verstanden. Zahlreiche Studien zur mimischen Kommunikation und medialen Darstellung des Gesichts sind in diesem Kontext zu benennen.[56] Die Besonderheiten der audiovisuellen Poetiken, Ästhetiken und Bildtypen zielen hier nicht mehr auf künstlerisch-handwerkliche Stilistik oder technische Fertigkeiten ab. Vielmehr werden sie als Präsentationen kinematografischer Muster von Affekten, Wahrnehmungen und Erfahrungen verstanden,[57] die in je unterschiedlichen kulturellen und historischen Praktiken begründet liegen. Die phänomenologischen Zugriffe sowie weitere Positionen der Affekttheorie stehen diesen Zugängen nahe, da sie audiovisuelle Bilder als verkörpert auffassen und leiblich-viszerale, immersive, sinnlich-haptische, synästhetische Aspekte beleuchten.[58] Die ästhetisch-philosophische Filmtheorie perspektiviert demnach unterschiedliche Begriffe (Affekt, Gefühl, Empfindung oder Emotion)

---

55 Mit dem Begriff der Expressivität baut Kappelhoff auf ästhetisch-emotive Zugänge der klassischen Filmtheorie auf, wie sie etwa bei Münsterberg, Arnheim, Balázs und Eisenstein hervorgebracht wurden. Siehe Kapitel 2.4. Hervorgegangen sind verschiedene Studien zu Zuschauergefühl, Affektpoetik und Expressivität, u.a.: Lehmann 2016; Bakels 2017; Grotkopp 2017.

56 Siehe Jacques Aumont 1992; Gertrud Koch: Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt a. M. 1995; Helga Gläser, Bernhard Groß und Hermann Kappelhoff (Hg.): Blick, Macht, Gesicht. Berlin 2001; Christa Blümlinger und Karl Sierek: Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes. Wien 2002; Petra Löffler: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik. Bielefeld: 2004.

57 Produktionsästhetische Studien reflektieren dies ebenso: Siehe Christian Mikunda: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. München 1986; Karen Pearlman: Cutting Rhythms. Intuitive Film Editing. (Second Edition.) New York/London 2016.

58 Siehe Jennifer Barker: The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience. Berkeley 2009; Robin Curtis, Marc Glöde und Gertrud Koch (Hg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung. München 2011; Robin Curtis und Gertrud Koch (Hg.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts. München 2009; Elena del Rio: Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection. Edinburgh 2008; Tarja Laine: Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema. Brüssel 2007 (Rethinking cinema. Bd. 3); Laura Marks: The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham 2000; Laura Marks: Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis 2002; Thomas Morsch: Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino. München 2011; Drehli Robnik: Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino. Amsterdam 2007; Vivian Sobchack 1992; Vivian Sobchack: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley 2004; Christiane Voss: Die leibliche Dimension des Mediums Kino. In: Frank Bösch und Manuel Borutta (Hg.): Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne. Frankfurt a. M./New York 2006, S. 63–80.

bzw. hat verschiedene Konzepte ausgearbeitet (zu Expressivität, Immersion oder Verkörperung).[59] Ihre Schnittpunkte sind die Annahmen zur sinnlichen, affektiven und leiblichen Filmerfahrung durch fluide Adressierungsformen bildlich-perzeptiver Ästhetik.[60]

Die zweite Linie betrifft die Vertreter der *kognitionswissenschaftlichen* (und neoformalistischen) *Filmtheorie*, welche u.a. aus der Orientierung an der kognitiven Psychologie hervorgegangen ist.[61] Der kognitive Affektbegriff wird als gefühlter Körperzustand verstanden, der auf der Ebene von Stimulus und Response einer Körperreaktion angesiedelt ist und breiter angelegt ist als der Emotionsbegriff.[62] Die Forschungsrichtung der kognitiven Filmtheorie fokussiert insbesondere den Begriff der Emotion, der meist intentional als auf ein Objekt ausgerichtet verstanden wird.[63] Carl Plantinga beschreibt in *Moving Viewers* seine Auffassung: Er versteht Emotionen als „mental states that are often accompanied by subjective feelings, physiological arousal, and action tendencies"[64] Während Plantinga davon ausgeht, dass Emotionen nicht ausschließlich bewusst ablaufen[65], betonen andere Vertreter der kognitiven Filmtheorie, dass bewusste Vorgänge für Emotionalität notwendig seien. Zudem sehen viele Theoretiker das emotionale Zuschauererleben im Film als grundsätzlich ähnlich zum alltäglichen Emotionserleben,[66] so als befände man sich als Zuschauer in einem

59 So auch der Begriff der Empathie, der kürzlich als Brückenbegriff für die kognitiven und ästhetischen Zugänge eingesetzt wurde. Vgl. Malte Hagener und Ìngrid Vendrell Ferran: Einleitung: Empathie im Film. In: Malte Hagener und Ìngrid Vendrell Ferran (Hg.): Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld 2017, S. 7–30.

60 Oder wie Raymond Bellour sagt: „Die Emotion entsteht aus dem Rhythmus, aus verschiedenen Rhythmen, sie verhält sich wie die Musik, und diese Musik ist die der Einstellungen." Bellour 2005, S. 73.

61 Kurz gefasst betrachte die kognitive Filmtheorie „den Zuschauer vorwiegend als ein Repräsentationen oder Informationen verarbeitendes System", so Bartsch, Eder und Fahlenbrach 2007, S. 13. Sie bezieht sich dabei u.a. auf die Psychologie und Neurowissenschaft.

62 Siehe Carl R. Plantinga: Emotion and Affect. In: Paisly Livingstone und Carl R. Plantinga (Hg.): The Routledge Companion to Philosophy and Film. Abingdon/Oxon 2009a, S. 86–96, hier: S. 87.

63 Vgl. Plantinga 2009a, S. 86.

64 Carl R. Plantinga: Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience. Berkeley/Los Angeles/London 2009b, S. 55.

65 Plantinga 2009b, S. 56.

66 Die Eckpfeiler der Agenda der kognitiven Medientheorie sind die Vorherrschaft der Rationalität sowie die Perspektive des Naturalismus, welche sich tendenziell an naturwissenschaftlicher Forschung orientiere, so Ted Nannicelli: Cognitivism. In: Mary Celeste Kearney and Michael Kackman (Hg.): The Craft of Criticism. Critical Media Studies in Practice. New York 2018, S. 157–168, hier S. 157.

außer-medialen Setting.[67] Die kognitive Filmtheorie geht überwiegend davon aus, dass die Zuschaueraktivität im Rahmen eines Verstehens, Beurteilens oder Bewertens von narrativen, repräsentierten Handlungen, Szenarien und Figurenkonstellationen zustande komme.

Eine Ausnahme stellt Greg M. Smiths Mood-Cue-Approach dar, er sieht eher die Film-Stilistiken und Techniken und nicht allein die narrativen Handlungen als stimmungserzeugend an.[68] Auch Ed Tans Modell sei hier hervorgehoben: Tan unterscheidet in seinem höchst einflussreichem Modell zwischen zwei Arten von Emotionen, die jedoch beide als kognitiv bewusst realisiert verstanden werden und sich nur durch den Gegenstand unterscheiden. Einmal wird die Aufmerksamkeit auf die Erzählung, die Figur oder das narrative Setting gesetzt: dies nennt er die Fiktions-Emotionen[69], während die sogenannten Artefakt-Emotionen ein Bewusstwerden der technischen und künstlerischen Mittel mit sich bringen.[70] Außer bei Tan, wo die Ästhetik selbst zum bewerteten und kognizierten Gegenstand des Gefühls werden kann, werden die audiovisuellen Inszenierungen oft unter dem Begriff *style* gefasst, wobei dieser getrennt von der Narration gedacht wird, diese aber unterstützen könne.[71] Diese Form-Inhalt-Auftrennung von Narration auf der einen und Stilistik auf der anderen Seite, hat unter anderem dazu geführt, dass die Figurenintentionen, -motivationen sowie das Erleben von Subjektivität auf der Ebene reiner Repräsentation, als gegebenes Faktum angesehen wird. Die kognitiven Ansätze erklären jedoch nicht, wie es zu diesem basalsten repräsentativen Narrationsverstehen überhaupt kommt. In diesem Sinn ist zwar die Unterscheidung zwischen Figuren- und Zuschauergefühlen äußerst relevant[72], jedoch erklärt sie dies nur auf der Ebene der Darstellung, als seien die Figurengefühle im Bild gegebene, sichtbare Fakten. Die Konstruktionen solcher Verstehensprozesse werden jedoch kaum eingehender problematisiert.

67 Plantinga 2009b, S. 62–64. Zur Problematik, Alltagswahrnehmungen und Filmwahrnehmungen zu analogisieren, siehe Kappelhoff und Bakels 2011.

68 Greg M. Smith: Film Structure and the Emotion System. Cambridge 2003, S. 41–64.

69 Ed Tan: Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine (1995). New York 2013, S. 81–82, S. 171.

70 Tan 2013 (1995), S. 83–84.

71 Der *film style* wird als die jeweiligen Handlungen unterstützend, hervorhebend verstanden, nicht jedoch als eigene Sinndimension im Film. Siehe z.B. Plantinga 2009b, S. 141.

72 Carl Plantinga differenziert das Gefühlerkennen von Figuren vom eigenen Empfinden beim Betrachter. Letzteres sei geprägt von „Gefühlsansteckung“ durch die sichtbaren körperlichen Ausdrucksformen sowie von Empathieprozessen, siehe Carl R. Plantinga: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. In: montage/av 13 (2004), H. 2, S. 7–27, hier: S. 17; Anne Bartsch, Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach (2007) unterscheiden begrifflich zwischen „Emotionsdarstellung“ und „Emotionsvermittlung“: S. 8–38.

Zwar haben sich einige Zugänge auf den menschlichen Emotionsausdruck im Film eingelassen. Doch das Problem der Einbettung des Schauspiels in die filmische Inszenierung ist kaum anvisiert worden. Die Vertreter der kognitiven Theorie oszillieren zwischen zwei Polen: Entweder wird der emotionale Gesichtsausdruck allein – ohne Rücksicht auf Schnitt, Kameraarbeit oder Sound Design – betrachtet oder aber es zählt rein das narrative Verstehen und die darauf aufbauende Bewertungshaltung, welche eine emotionale Haltung (Sympathie, Empathie oder Antipathie u.a.) zu den narrativen Figuren in Gang setze.[73]

Man kann anhand beider Forschungslinien – der *philosophisch-ästhetischen* und der *kognitiven-psychologischen* – Desiderate auf eine gemeinsame Ausrichtung hin formulieren: Die philosophisch-ästhetische Richtung fragt nach den affektiven und verkörperten Wahrnehmungsbedingungen in der Filmerfahrung, beachtet tendenziell aber logisch-kognitive Operationen wie etwa das Entstehen von Narrativität weniger. Die kognitiv-psychologische Richtung der Filmtheorie ist hingegen überwiegend an der repräsentierten Diegese interessiert, die sie zum Ausgangspunkt macht für weitere Untersuchungen zu den kognitivierten und bewussten Emotionen.[74] Der Schauspielerkörper mit all seinen Ausdrucksformen, seinem Gang, seiner Stimmlichkeit, seiner mimischen und gestischen Performance wird von der kognitiven Theorie meist entweder in Bezug auf eine emotionspsychologische Kategorisierung betrachtet, wobei hier unberücksichtigt bleibt, auf welche Weise die mediale Inszenierung den jeweiligen Emotionsausdruck rahmt, umdeutet, verwischt etc. Oder aber der Schauspielerkörper wird bereits als fiktive Figur, auf die bereits imaginierte Welt und Diegese bezogen, die als ‚gegeben' angenommen wird.

Eingedenk der beiden Hauptlinien der Filmtheorie möchte ich die Lücken der jeweiligen Forschungslinien aufeinander beziehen: Sie verbinden sich in der Frage nach dem Zusammenhang von dargestelltem Emotionsausdruck im Schauspiel, fiktiv-imaginiertem Figurengefühl und den Zuschauergefühlen. Dieses Buch wird kaum ansatzweise alle Relationen dieses Desideratgefüges lösen können. Ich werde aber den Zusammenhang von sichtbarem Emotionsausdruck

---

73 Siehe Torben Grodal: Die Elemente des Gefühls. Kognitive Filmtheorie und Lars von Trier. In: montage/av 9 (2000), H. 1, S. 63–96, hier: S. 63.

74 Eine Ausnahme stellt hier Jens Eders Zugang zu Figurengefühlen bzw. zu Empathie und existentiellen Gefühlen im Film dar. Sein Figurenkonzept umfasst sowohl unbewusste Erlebensformen, präpersonale Affektivität als auch kognitivierte Emotionalität. Siehe Jens Eder: Empathie und existentielle Gefühle im Film. In: Malte Hagener und Ìngrid Vendrell Ferran (Hg.): Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld 2017, S. 237–270.

und Zuschauergefühlen über meine Frage nach den Tempi der Bewegung als Modi des Gefühls anvisieren. Ob sich daraus Schlüsse für theoretische Erörterungen zur Fiktion von Figurengefühlen ergeben, wird immer wieder diskutiert werden.

Dabei situiere ich mich innerhalb der philosophisch-ästhetische Theorielinie, indem ich die Frage nach der Modellierung von Zuschauergefühlen wie folgt spezifiziere: Lassen sich expressive Bewegungsmuster in Filmen über Bewegungsqualitäten (bzw. Tempi) bestimmen und darüber Rückschlüsse auch auf die Modi des Gefühls ziehen? Meinen zweiten Fokus, den *der filmischen und schauspielerischen Expressivität,* werde ich im Unterkapitel 2.4 entwickeln. Dabei werde ich die oben skizzierte Verbindung von dargestelltem Emotionsausdruck (im Schauspiel) und der Modellierung von Zuschauergefühlen genauer betrachten. Im Folgenden verorte ich die Frageperspektive der *Tempi der Bewegung als Modi des Gefühls* in der allgemeinen Ausdruckstheorie.

2.3 Die Tempi – Bewegungsqualitäten und affektive Expressivität

Grundlinien der Ausdruckstheorie

Der Begriff des Ausdrucks bezeichnet ein vielfältiges Netz von Bezügen.[75] In den verschiedenen Verwendungszusammenhängen des Wortes – etwa verbale und nonverbale Äußerungen, künstlerischen Gestaltungsmodi, musikalische, stimmliche oder tänzerische Artikulationen, malerische Kompositorik etc. – scheinen die komplexen Bezugspunkte seiner Begriffsgeschichte auf: die Überlagerungen aus Feldern der Ästhetik, Psychologie, Kunst und Medialität rund um die menschliche Affektivität.[76] Da die umfassende Wiedergabe der Ausdruckstheorie meine Untersuchung übersteigen würde, beschränke ich mich auf Zugänge zu Expressivität im Zusammenhang mit Verkörperung und Gefühl.

---

75 Zur Begriffsgeschichte siehe Hans Ulrich Gumbrecht: Ausdruck. In: Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart 2000, S. 416–431. Für eine Überblicksdarstellung siehe Bühler 1933.

76 Die alltagssprachliche Bedeutung des Begriffs Ausdruck zeigt seine etymologische Verbindung zu Abdruck, Druck, die eine Form des Einprägens, Manifestwerdens und Sich-Materialisierens auf, siehe Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (1960). Tübingen 1975, S. 476; Siehe auch Gumbrecht 2000, S. 417. Karl Bühler resümiert in seiner Geschichte der Ausdruckstheorie, auf welche Weise das Phänomen des Ausdrucks im achtzehnten Jahrhundert sowohl von der Medizin und Physiologie als auch von Ästhetik, Schauspieltheorie und Kunst bearbeitet wurde. Bühler 1933, S. 5.

Die verschiedenen Positionen, welche sich bis in die antike Rhetorik und Schauspieltheorie verzweigen, möchte ich anhand verschiedener rekurrierender Denkfiguren bündeln und lediglich überblickshaft skizzieren, um dann im Anschluss einige Aspekte herauszugreifen, die für die weitere Untersuchung eine Rolle spielen.

1. Der Begriff des Ausdrucks hat sich, nachdem er im achtzehnten Jahrhundert als ästhetische Kategorie verstanden wurde, im neunzehnten Jahrhundert immer stärker zu einem psychologischen Terminus entwickelt.[77] Anhand des Begriffs Ausdruck oder Ausdrucksbewegung wurden mit der sich etablierenden Psychologie immer wieder unterschiedliche Vorstellungen von *Physischem und Psychischem* herangezogen, etwa die Idee einer äußerlichen Körperbewegung und eines inneren Erlebensaspekts des Gefühls.[78] Ausdruck ist einerseits als Begriff bekannt, der die cartesianische Trennung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit meint.[79] Äußerlich wahrnehmbare Vorgänge, die an der Körperoberfläche stattfinden, werden als Anzeichen, Verbindungen, Entsprechungen oder Korrelate zu gefühlsbedingten Vorgängen im Inneren des Körpers und damit des subjektiven Erfahrens, sinnlichen Erlebens und der Propriozeption verstanden.[80] Andererseits wurde der Begriff immer wieder verwendet, um diese Zweiseitenauffassung vom Menschen zu überwinden.[81] Ausdruck wird so auch als holistischer Begriff verwendet, der gerade die Dichotomie von Physis und Psyche in Frage stellt. So eine Auffassung findet sich etwa bei Merleau-Ponty: „Und übrigens fasse ich Zorn oder Drohung nicht als hinter den Gesten verborgene psychische Fakten, ich sehe vielmehr den Zorn der Gebärde an: sie läßt nicht lediglich denken an Zorn,

77 Siehe Gadamer 1975 (1960), S. 475.

78 Siehe Gumbrecht 2000, S. 417.

79 Mit Darwins Buch *The Expression of the Emotion in Man and Animals* setzte 1872 neben der evolutionstheoretischen Seite, die Psychologisierung des Begriffs ein und löste in der Begriffsgeschichte endgültig die Phase der Ästhetik ab, siehe Gumbrecht 2000, S. 424.

80 Die Zweiseitenauffassung hat sich ganz unterschiedlich entwickelt. Mal ist von einer Analogie die Rede, dann von äußeren „Begleit-“ bzw-. „Korrelatvorgänge(n)“ (siehe Karl Bühler 1933, S. 10, S. 131). Wilhelm Wundt spricht von Ausdrucksbewegungen, „in denen sich die Qualität des Affektes spiegelt“, zitiert nach Karl Bühler 1933, S. 133. Zum Begriff des Ausdrucks im Sinne eines Cartesianischen Innen-Außen-Schemas bzw. zur Analogieschlusstheorie des Fremdverstehens siehe Norbert Meuter: Anthropologie des Ausdrucks. Die Expressivität des Menschen zwischen Natur und Kultur. München 2006, S. 66–72.

81 Helmuth Plessner hat in seiner Ausdruckstheorie dafür den vielleicht umfassendsten Vorschlag gemacht: Plessner 2003 (1945). Siehe auch Thomas Fuchs: Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie. Freiburg 2000, S. 193–252.

sie ist der Zorn.“[82] In gewissem Sinn kreisen alle Ausdruckstheorien um die Frage, wie sich ein lebendiger Geist, eine Empfindungsbewegung oder die Seele, mit dem Materiellen, Physischen, Sinnlichen verbinden.

2. Neben der psychophysischen Dimension des Ausdrucks lässt sich in einer zweiten Linie der Gegensatz von *Intra- vs. Intersubjektivität* beschreiben.[83] Hans-Georg Gadamer skizziert die ästhetische Theorie des achtzehnten Jahrhunderts, in der die Subjektivierung des Ausdrucksbegriffs noch nicht stattgefunden habe; so meine diese nicht, „daß man sich selbst in der Musik ausdrückt, sondern daß die Musik etwas ausdrückt, nämlich Affekte [...] Ausdruck ist nicht primär als Ausdruck der eigenen Empfindungen zu verstehen, sondern als Ausdruck, der Empfindungen erregt.“[84] Einmal gehen Ansätze von einem Innen-Außen-Korrelat des menschlichen Ausdrucksvermögens aus, dabei ist nur der Mensch allein von Interesse.[85] Oder aber Expressivität wird gerade als Schnittstelle zwischen Körpern betrachtet: Im Ausdruck teilen sich Menschen einander mit, veranstalten sinnliche Kundgaben von Gefühlen, stecken einander affektiv an.[86]

---

82 Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung (1945). Berlin 1974, S. 219. Darin insbesondere das Kapitel „Der Leib als Ausdruck und die Sprache“.

83 Die Verwobenheit bzw. Abgrenzung von Mensch und Umwelt ist stets Gegenstand der Ausdruckstheorie gewesen, siehe Erik Porath und Tobias Robert Klein: Zwischen Kinästhetik und Kommunikation. Ausdruck als Grenzphänomen in Theorie und Praxis von Wissenschaften und Künsten seit dem neunzehnten Jahrhundert. In: dies. (Hg.): Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks. Berlin 2013, S. 7–42, hier: S. 18–19. Auch die Emotionspsychologie legt – etwa in Klaus R. Scherers Modell der Push- und Pull-Faktoren – beim menschlichen Ausdruck beide Ausrichtungen an. Klaus R. Scherer: Wir alle spielen Affekttheater. Zur Darstellung von Emotionen im Alltag, in der Politik und auf der Bühne. In: Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.): Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen. Berlin 2009, S. 167–178.

84 Siehe Gadamer 1975 (1960), S. 475–476.

85 Im neunzehnten Jahrhundert sind das z.B. die Mediziner Charles Bell, Theodor Piderit, Guillaume Duchenne de Boulogne und Louis Gratiolet oder der Evolutionsforscher Charles Darwin, siehe Bühler 1933, S. 1–14. Die aktuellen Emotionstheorien zum Ausdruck in der Nachfolge von Darwin, also z.B. Ekman fokussieren den erkennbaren Ausdruck von Emotionen als intrasubjektives Phänomen. Vgl. Norbert Meuter: Die Universalität des Ausdrucks. Zur empirischen Grundlage eines anthropologischen Phänomens. In: Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.): Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks. Berlin 2013, S. 53–74.

86 Wundt legte dafür den Grundstein, „indem er die Ausdrucksbewegung als intersubjektive Mitteilungsform und mithin als soziale und kommunikative Praxis definierte“, Löffler 2004, S. 175. Plessner und Flach perspektivieren Ausdrucksbewegung ebenfalls als intersubjektives bzw. interaffektives Phänomen, siehe Helmuth Plessner: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag

3. Eine dritte Linie stellt die Verbindung oder Abgrenzung von *Ausdruck und Sprache bzw. zeichenhafter Mitteilung* in den Mittelpunkt.[87] Immer wieder wurde diskutiert, ob „Gebärden zu einer ‚Sprache' fortgebildet werden können".[88] Im achtzehnten Jahrhundert haben Ästhetik- und Theatertheorien den Ausdruck im Spannungsfeld zwischen ‚natürlichen' und ‚künstlichen' Zeichen verortet.[89] Hinzu tritt ein weiterer Aspekt, wobei Repräsentation und Ausdruck einander gegenübergestellt und dabei darstellerische, mimetische Verfahren von solchen der Expression abgegrenzt werden.[90] Verschiedene Zugänge, z.B. Wilhelm Wundt, Ernst Cassirer und Karl Bühler teilen die Vorstellung, dass Grundformen symbolischer Aktivität in einem Zusammenhang mit Expressivität stehen. Dies lässt sich auch mit der Idee einer konventionalisierten bzw. zeichenhaft gewordenen Geste zusammenfassen. Andererseits haben psychologische Forschungen gerade die Abgrenzung von

---

zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs (1925). In: ders.: Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M. 2003, S. 67–130; Auguste Flach: Die Psychologie der Ausdrucksbewegung. Wien 1928. Eine neuere Position aus der Embodiment-Theorie ist z.B. Shaun Gallagher: How the Body Shapes the Mind. Oxford 2005, S. 107–130. Die Interaffektivität über Gesten und andere Ausdrucksphänomene ist auch von Tomasello evolutionswissenschaftlich entwickelt worden. Er nennt dies „Gefühle teilen" als menschliche Kooperationsform. Michael Tomasello: Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation. Frankfurt a. M. 2009, z.B. S. 152–158.

87 Gadamer 1975 (1960), S. 475.

88 Karl Bühler 1933, S. 128; vgl. Christoph Wulf: Geste. In: ders. (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel 1997, S. 516–524, hier: S. 517. Damit ist auch periphär die Idee der Pathosformeln nach Aby Warburg als „Urworte der Gebärdensprache" angesprochen, siehe John Michael Krois: Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium. In: Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz (Hg.): Quel corps? Eine Frage der Repräsentation. München 2002, S. 295–307, hier: S. 295.

89 Siehe Jens Roselt: Seelen mit Methode. Einführung. In: ders. (Hg.): Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater. Berlin 2005, S. 8–73, hier: S. 39–41. Die klassifizierenden Zeichnungen der Gesichtsausdrücke von Charles Le Brun, des Hofmalers von Ludwig dem XIV., setzen 1702 eine Diskussionen zum natürlichen und künstlichen Zeichen von Affekt und Ausdruck in Gang, siehe Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im siebzehnten und achzehnten Jahrhundert. Tübingen 1990, S. 164; Der Gegensatz von „gestischer Rhetorik und unmittelbarem mimischen 'Ausdruck' " - so Hermann Kappelhoff - war der Idee des Schauspiels in Ästhetik- und Theatertheorien der Empfindsamkeit eingeschrieben. Kappelhoff 2004a, S. 64.

90 Nelson Goodman untersucht den Unterschied zwischen „Repräsentation" und „Ausdruck" in seinem kunsttheoretischen Zugang, wobei er für den Ausdruck von Gefühlen Eigenschaften metaphorischer Figuration proklamiert, der Ausdruck sei „ein Modus der Symbolisierung", siehe Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie (1968). Frankfurt a. M. 1995, S. 59.

Expressivität und Sprache, unter dem Stichwort nonverbaler Kommunikation, betont.[91]

4. Eine vierte Linie lässt sich mit dem Bezug der *Expressivität zu den Künsten und Medien* fassen. In der Begriffsgeschichte ist Ausdruck von Anfang an im Zusammenhang mit Ästhetik, Malerei, Schauspiel und anderen Medien formuliert worden.[92] Gerade die zeitbasierten Künste, wie Musik, Schauspiel, Theater, Tanz oder Film wurden als expressive Formen reflektiert.[93] Einige setzen dabei künstlerische Ausdrucksformen in Analogie zu zwischenmenschlichen Formen des Verhaltens.[94] Der Stellenwert von Kunstwerken und Medien und ihre Fähigkeit, Wahrnehmungen, Ausdrucksformen und Denkoperationen zu erschaffen, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.[95] Man kann so weit gehen, zu sagen, dass die Historizität von Gefühlen ohne die kulturellen Praktiken medialer und künstlerischer Expressivität kaum untersuchbar ist.[96]

91 Vgl. Jens Asendorpf und Harald G. Wallbott: Contributions of the German „Expression Psychology“ to Nonverbal Communication Research. In: Journal of Nonverbal Behavior 7 (1982), H. 1, S. 20–32.

92 Gotthold Ephraim Lessing zeigt im Bereich der Ästhetik mit dem *Laokoon* nicht eine, wie lange Zeit behauptet, rationalistische Sicht auf Kunst, sondern den Zusammenhang von Empfindsamkeit und Kunst, die unterschiedlichen Sinnes- und Wahrnehmungsformen der Künste, Vgl. Kappelhoff: 2004a, S. 92–97; vgl. Petra Löffler 2004, S. 23. Vgl. Luigi Russo: Logiche dell'espressione. Palermo 2009. www.unipa.it/~estetica/download/Espressione.pdf (letzter Zugriff: 04.02.2020).

93 Für den Bereich der Kunst- und Wahrnehmungstheorie siehe Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges (1954). Berlin 2000, S. 447–466; Rudolf Arnheim: Towards a Psychology of Art. Collected Essays. London 1967, S. 51–73, S. 302–319; Konrad Fiedler: Die Ausdrucksbewegung der Wahrnehmung. In: Lambert Wiesing (Hg.): Philosophie der Wahrnehmung: Modelle und Reflexionen. Frankfurt a. M. 2002, S. 170–188; vgl. Erik Porath: Situation und Bewegung. Die Kunst des Ausdrucks bei Fiedler und Freud. In: Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.): Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks. Berlin 2013, S. 241–262.

94 Bei den musiktheoretischen Zugängen sind als Theoretiker zu Ausdruck und Gefühlen/Emotionen folgende Autoren zu nennen: Peter Kivy: The Corded Shell. Reflections on Musical Expression. Princeton 1980; Stephen Davies: Musical Meaning and Expression. Ithaca 1994; Domenica Lentini: Espressività ed emozione nell'esperienza musicale. Orientamento teorici nel dibattito analitico. Palermo 2010.

95 John Dewey fasst Ausdruck als zusammengehörig mit einer „Gefühlsentladung“ (S. 76) aber auch als bedeutungsgenerierenden Akt, der eine gewisse Gestaltetheit von Körperbewegungen oder eben künstlerischen Formungen bereits aufweist. Er sieht Medien als quasi äquivalent mit ‚Ausdrucksakten‘ an (S. 78). John Dewey: Kunst als Erfahrung. Frankfurt a. M. 1980.

96 Siehe Kappelhoff: 2004a, S. 19–20.

5. Immer wieder wurde der Ausdruck von Gefühlen auch in Bezug zu *Universalität bzw. Kulturspezifik* diskutiert, etwa im Feld von Psychologie und Anthropologie.[97] In eine solche Debatte fließen Fragen nach der künstlerisch-kulturellen Formung von Emotionen, der Aspekt von Sprache und Ausdruck oder die kulturspezifische Auffassung von Gefühlen ein.[98] Zudem werden damit Grundfragen der Disziplinen von Ethnologie und Anthropologie in Bezug auf Ausdrucksverhalten und Emotionscodes spezifiziert.[99]
6. Eine weitere Linie betont die zeitlich *statischen gegenüber den dynamischen Ausdrucksformen*, womit letztlich auch eine Auffassung von fixen, distinkten oder fluiden Affekten, Emotionen und Gefühlen einhergeht. Die historische Debatte zwischen Johann Caspar Lavater und Georg Christoph Lichtenberg aus dem achzehnten Jahrhundert, die den Ausgang hatte, dass das bewegliche Ausdrucksverhalten, die Pathognomik und nicht mehr die starren Merkmale menschlichen Aussehens (Physiognomik) zentral behandelt wurden, gilt als Anfang einer neuzeitlichen Betrachtung des Menschen und damit der modernen Anthropologie.[100] Auch später wiederholte sich diese Bewegung, wenn z.B. im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert in Duchenne de Boulognes Lexikon der Affekte[101] durch die fotografischen Verfahren der statische Gesichtsausdruck zum Bild für Gefühle wurde, andererseits immer wieder Positionen sich gegen solche statischen Auffassungen verwehrten.[102] Der aktuelle Ansatz zu Emotionsausdruck und Basisemotionen in der Psychologie lässt sich in diese Tradition einfassen.

Die beschriebenen Linien sind nur einige sich überlagernde Perspektiven im Feld der Ausdrucktheorie, welches freilich viel umfassender ist. Aspekte einzelner Linien, die auch für diese Arbeit zentral sind, greife ich im Folgenden heraus. Erstens fokussiere ich die Linie der ‚medialen und künstlerischen Expressivität', welche von entscheidender Bedeutung für die Frage nach den

---

97 Für einen Überblick über die Debatte siehe Meuter 2013.

98 Vgl. Porath und Klein 2013, S. 14.

99 Die Frage, ob man überhaupt allgemein vom menschlichen Ausdruck sprechen kann bzw. nicht eher die je sich ausformenden Differenzierungen von kulturell geprägten Ausdrucksformen benennen sollte, diskutiert Meuter 2006, wobei er u.a. auf die Positionen von Wilhelm Dilthey, Helmuth Plessner, Ernst Cassirer und Max Scheler eingeht.

100 Vgl. Asendorpf und Wallbott 1982, S. 140; vgl. Löffler 2004, S. 42; oder umfassender siehe Bühler 1933.

101 Vgl. Löffler 2004, S. 139–140.

102 Wie die geistesgeschichtlichen Auffassungen zum menschlichen Ausdruck (statisch vs. dynamisch) mit den Aufnahmeverfahren von Fotografie und Film (statisch bzw. dynamisch) zusammenhängen, hat Petra Löffler in ihrer Studie *Affektbilder* herausgearbeitet. Löffler 2004.

Tempi der Bewegung in filmischen Bildern ist. Zweitens gehe ich auf die Linie von ‚Ausdruck und Gefühl' ein, welche die Grundlage für die Begriffsdiskussion zu *Affekt und Gefühl* darstellt. Drittens werde ich auf den Zusammenhang von ‚Sprachlichkeit, Zeichenhaftigkeit und Ausdruck' hinweisen, wobei die Frage der *Einbettung des Schauspiels in die Filmästhetik* perspektiviert wird und welche mit dem Zugang zur Metaphorizität und filmischem Denken verbunden wird. Alle drei Linien werden an dieser Stelle allgemein ausdruckstheoretisch entworfen und im Unterkapitel 2.4. zur filmischen Expressivität weitergeführt.

Bewegung, Tempo, Rhythmus –Künstlerische, mediale und ästhetische Ausdrucksformen

Zu verschiedenen Zeiten haben die Künste und Medien jeweils eigene Konzepte zu Wirkungsästhetiken, Rhetoriken und Affektpoetiken entwickelt.[103] Besonders Theoretiker der zeitbasierten Künste haben sich mit dem Zusammenhang von Gefühl und Tempo beschäftigt. Bereits René Descartes fasste die der Musiktheorie bekannten Zusammenhänge von affektiver Gestimmtheit und Zeitlichkeit zusammen:

> Was aber die verschiedenen Gemütszustände betrifft, welche die Musik durch die verschiedenen Zeitmaße in uns erregen, sage ich im allgemeinen, daß ein langsameres Tempo in uns träge Empfindungen hervorruft, wie Mattigkeit, Traurigkeit, Furcht, Hochmut; das schnellere hingegen lebhaftere wie Freude usw.[104]

Eine ähnliche Vorstellung, dass unterschiedliche musikalische Tempi den verschiedenen Empfindungen entsprächen, beschreibt der Philosoph Oets K. Bouwsma, wenn er die Ausdrucksqualitäten, die in musikalischer Bewegung wahrnehmbar werden, in Kongruenz mit expressiv-menschlicher Bewegung betrachtet:

---

103 John Dewey führt etwa pointiert aus, dass Kunstwerke nie universelle Gefühle hervorbringen, sondern Gefühle stets zeitlich zu situieren sind: Dabei macht er eine Unterscheidung zwischen Ausdrucksakt und Ausdrucksobjekt. Er zeigt auf, dass Gefühle in der Kunsterfahrung wie im alltäglichen Leben nicht nach Überbegriffen klassifizierbar sind („Furcht, Haß, Liebe", S. 82), sondern dass sie sich immer in einer konkreten Situation bzw. in einem spezifischen Kontext ereignen, den es zu berücksichtigen gilt. (S. 82). Er spricht von einer „Neuschaffung des Erfahrungsmaterials im Ausdrucksakt" (S. 97), welches dann in der „neuen Form" (S. 104) des Ausdrucksobjekts „durch die Verschmelzung mit einem Gefühl, das der inneren Sicht des ästhetischen Materials angehört, erneuert und wiedergeboren" wird (S. 104). Ein solches ganzheitliches Gefühl ist das des Betrachters eines Kunstwerkes. Dewey 1980, S. 72–124.

104 Renatus Descartes: Leitfaden der Musik (1656). Herausgegeben, ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen von Johannes Brockt. Darmstadt 1978, S. 9.

> Sad music has some of the characteristics of people who are sad. It will be slow, not tripping: it will be low, not tinkling. People who are sad move more slowly, and when they speak, they speak softly and low.[105]

Die Bewegungseigenschaften musikalischer und körperlicher Ausdrucksformen sind in dieser Auffassung nicht objektiv-messbare Geschwindigkeiten wie schnell und langsam. Bouwsmas Analogie basiert auf der Annahme, dass sich im menschlichen Verhalten Bewegungsdauer, -intensität, Spannkraft und Tempo der ausgeführten körperlichen Aktionen mit den Erlebensformen zu ändern beginnen. Ähnliches stellt auch Ludwig Wittgenstein fest, wenn er über die musikalischen Tempi und einer damit zusammenhängenden Modulation von Wahrnehmung spricht:

> Ich glaube, es ist eine wichtige und merkwürdige Tatsache, daß ein musikalisches Thema, wenn es in (sehr) verschiedenen Tempi gespielt wird, seinen *Charakter* ändert. Übergang von der Quantität zur Qualität.[106]

Das Tempo wird hier mit der Qualität, dem „*Charakter*", einer spürbaren Eigenschaft von Bewegung in Zusammenhang gebracht. Damit ist die Art und Weise angesprochen, wie diese sich über einen bestimmten Zeitraum erstreckt, wie sie als Erlebensqualität zum Ausdruck kommt. Eine ähnliche Kongruenz stellen die Theoretiker musikalischer Expressivität fest: Stephen Davies und Peter Kivy gehen von einer Analogie von Musik und menschlichem Bewegungsverhalten aus. Mit dem Begriff des Ausdrucks meinen Kivy und Davies nicht den Gefühlsausdruck des Künstlers in einem Werk, vielmehr trage der musikalische Ausdruck emotive Eigenschaften in sich. In der Musik manifestierten sich expressiv dynamische Formen, die an bewegliche Erregungsmuster des Menschen wie z.B. Gestik, Stimmverlauf oder Mimik erinnerten.[107]

Neben dem Tempo sind in der Musik auch Veränderungen wie Tonhöhe, instrumentale Klangfarbe, Rhythmus bzw. andere Gestaltungsmittel zu nennen, welche für ein ästhetisches Empfinden entscheidend sind. In der Musiktheorie werden Tempo und Rhythmus als sich bedingende Faktoren beschrieben:

---

105 Oets K. Bouwsma: The Expression Theory of Art. In: Morris Philipson und Paul J. Gudel (Hg.): Aesthetics today (1954). New York 1980, S. 260–265, hier S. 265.

106 Ludwig Wittgenstein: Bemerkungen über die Farben. Über Gewissheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen (Werkausgabe Band 8). Frankfurt a. M. 1984b, S. 554.

107 Vgl. Davies 1994; Stephen Davies: Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness. In: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.): Music and Emotion. Theory and Research. Oxford 2001, S. 23–44. Damit schließt Davies an Kivys Idee des „anthropomorphen Hörens" in der Musik an, vgl. Domenica Lentini 2010, S. 57–83; Kivy 1980.

> Die ausdruckshafte Qualität von Rhythmen ändert sich beispielsweise mit der Geschwindigkeit von deren Ausführung und nur in einem bestimmten Geschwindigkeitsbereich werden Rhythmen in ihrer besonderen Qualität aufgefaßt. Andererseits hängt das Tempoempfinden unter anderem von der rhythmischen Struktur eines Musikstückes ab.[108]

Rhythmus und Tempo sind voneinander abhängige Prinzipien. Das Rhythmusempfinden ist eng mit der Wahrnehmung von Stabilität verbunden.[109] So weist der Körper ein Spektrum unterschiedlicher verkörperter Formen von Rhythmizität auf: Atmen, Gehen, Zwinkern, Schlafen und Wachen.[110] Rhythmus und mit ihm das jeweils metrische Schema werden zum Begriff für eine fluide Form des Wiederkehrens.[111] Das Tempo hingegen überschreitet die unterschiedlichen rhythmischen Einheiten, Schläge und Zäsuren und verleiht dem wiederkehrenden Fluss eine qualitative Prägung.[112] Unter Rhythmus mag man musiktheoretisch die „Gliederung einer Zeitstrecke durch Ereignisse"[113] verstehen, Tempo sei hingegen „die Geschwindigkeit der Abfolge dieser Ereignisse".[114]

Neben dieser eher technischen Beschreibung lässt sich das Tempo auch aus ästhetischer Sicht beschreiben: „das Tempo sei ‚keine Geschwindigkeit, sondern eine Bewegungsqualität', die mit der ‚Kadenzierung unserer Lebensenergie' verknüpft ist."[115] Oder auch in der Musikästhetik bei Roger Scruton, der den Rhythmus in Analogie zur Melodie auf seine Virtualität bezieht. Die sich über die Zeit in der Wahrnehmung zusammensetzenden Schläge werden als regelmäßiger Puls

108 Zitat von de la Motte-Haber nach Wolfgang Auhagen: Rhythmus und Tempoempfinden. In: Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter (Hg.): Musikpsychologie. Laaber 2005 (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft. Bd. 3), S. 231–249, hier: S. 231.

109 Auhagen 2005, S. 230–231.

110 Auhagen 2005, S. 230.

111 Brandstetter et al. beschreiben, dass *rhythmos* in der Antike als „Form des Veränderlichen" verstanden wurde, im Unterschied zum *schema,* das keinerlei Dynamik aufweise. Siehe Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels: Übertragungen. Eine Einleitung. In: Gabriele Brandstetter und Bettina Brandl-Risi (Hg.): Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse. Freiburg/Berlin/Wien 2007 (Rombach-Wissenschaften Reihe Scenae. Bd. 3), S. 7–64, hier: S. 22–23.

112 Zwar wird das Tempo überwiegend auf den Takt und die Metronomschläge bezogen, ist also mit der Dauer der Notenwerte verbunden. Allerdings sind Tempoveränderungen und Erfahrungsqualitäten komplexer zu bestimmen als allein über eine messbare Geschwindigkeit. Siehe Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): Riemann Musiklexikon. Bd. 3: Sachteil. Mainz 1967, S. 944–945.

113 Auhagen 2005, S. 231.

114 Auhagen 2005, S. 231.

115 Zitat von Ernest Ansermet, nach Klaus Ernst Behne: Tempo. In: Friedrich Blume und Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. 9: Sy–Z. Kassel 1998, S. 458–463.

verstanden, den wir aus der inneren Wahrnehmung unserer eigenen Vitalität kennen, sich in Aufregung beschleunigend oder in Ruhephasen gemächlich werdend.[116] Freilich kann man dies auf ganz unterschiedliche Zeitspannen beziehen und damit in unterschiedlichen Zeitsegmenten beobachten.[117] Zentral ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass die Theoretiker wie Kivy und Davies nicht von einer objektiv-technizistischen Auffassung von Zeit, sondern von temporalen Eigenschaften als Wahrnehmungs- und Erlebensformen ausgehen.[118] Diesen Überlegungen liegt die Auffassung zugrunde, dass äußere Bewegungsformen musikalischer Natur kongruent seien zu inneren Formen des Bewegtseins, des Berührtseins.

Neben den Konzepten zum Ausdruck in der Kunst- und Musiktheorie, ist die Auffassung einer Kongruenz von affektiven und expressiven Dynamiken im menschlichen Ausdrucksverhalten immer wieder beschrieben worden. Hierzu möchte ich eine ältere Position aus der Gestenforschung herausgreifen.

Auguste Flach, eine Schülerin von Karl Bühler, hat die Zeitlichkeit gestischer Ausdrucksbewegungen und die Verlaufsformen von Affektivität in den Mittelpunkt ihrer Forschung gestellt. In ihrer bewegungspsychologischen Studie von 1928 fragt sie danach, wie man den „Ausdruckssinn einer Gebärde“ beschreiben kann.[119] Flach geht davon aus, dass der seelisch-affektive Verlauf und der dynamische Verlauf körperlicher Ausdrucksbewegungen eine feste Korrelation besitzen.[120] Die Form oder räumliche Anordnung einer Geste entscheide kaum darüber, welchen Sinn sie ausbilde und wie man sie folglich verstehe. Sie nennt das Beispiel der Bittbewegungen: Das „Symbol allein, die Geste der erhobenen Hand, mit dem Handteller nach oben ist vieldeutig. Eindeutig und überzeugend wird sie erst durch die Dynamik der Bewegung“.[121] Die Bewegungsqualität zeige die affektive Ausrichtung an. Während das Fordern mit einer heftigen und plötzlichen Qualität das Gegenüber sehr direkt adressiert, entfalten sich

116 Roger Scruton: The Aesthetics of Music. New York 1997, S. 93.

117 Zudem lassen sich größere und kleinere Einheiten unterscheiden: So benennt der musiktheoretische Begriff *Zeitmaß* das Tempo als grundsätzliche Bewegung, während das *Taktmaß* kleinere Bewegungen erfasst. Behne 1998, S. 451.

118 Davies 2001, S. 35.

119 Flach 1928, S. 26. Der Begriff der Gebärde wird hier synonym zur Geste verwendet. (Hervorhebungen durch Flach, die über die ganze Schrift sehr häufig eingesetzt werden, sind in den folgenden Zitaten zugunsten einer besseren Lesbarkeit entfernt worden).

120 Flach 1928, S. 60–61.

121 Flach 1928, S. 27; Die „Palm up open hand“ ist zu einem wichtigen Gegenstand der aktuellen Gestenforschung geworden, siehe Cornelia Müller: Forms and Uses of the Palm Up Open Hand. A Case of a Gesture Family? In: Cornelia Müller und Roland Posner (Hg.): The Semantics and Pragmatics of Everyday Gestures. Proceedings of the Berlin Conference April 1998. Berlin 2004, S. 234–256.

die zögernd und zweifelnd bittenden Gesten in ihrem Verlauf stockend bzw. dosiert, wobei auf das Gegenüber indirekt Bezug genommen wird.[122]

Die Dynamik der gestischen Bewegung versteht Flach als Verschränkung von körperlichen und seelischen Empfindungen, die sie über den Anspannungsgrad[123] und die Strebungsbewegung zum Gegenüber fasst.[124] Zwei Aspekte von Bewegung sind in ihrem Konzept zentral:

1. Die *Gerichtetheit der Bewegung,* zeigt die Art und Weise, wie die Körperbewegung oder Geste in ihrer räumlichen Konfiguration situativ auf das Gegenüber ausgerichtet ist, ob indirekt-zurückhaltend (etwa in einer schlangenförmigen Bewegungskurve), oder direkt nach vorne (in einer zielgeraden Linie auf das Gegenüber zu). Dies fasst sie als „intentionales Moment“[125], das in der Bewegung aufscheint.[126]
2. Der zweite Aspekt meint die affektive Einstellung; sie wird in der Geste über die *Bewegungsqualität* anschaulich: Das forsche, mutige Nachvornepreschen ist durch die Tempoform des Schnellen und Plötzlichen charakterisierbar. Zögerlichkeit und Vorsicht sind hingegen durch stockende und innehaltende Bewegungsphasen geprägt.[127]

Sie setzt die Gerichtetheit und die Bewegungsqualität als zwei von einander abhängige Prinzipien für den Zusammenhang von Bewegungsintention und affektiver Haltung voraus:

> Da ist zunächst eine bestimmte Intention, ein Sich-in-Beziehung-setzen zu einem anderen oder einem Gegenstand; dann die Art dieses Sich-in Beziehung-setzens, die affektive Haltung. Daran schließt sich ein Erleben von Spannungen oder Entspannungen mit einem eigenartigen Ablauf je nach der Art der affektiven Haltung.[128]

Flach hat damit wesentliche Grundelemente von Ausdruckbewegung herausgearbeitet. Sie schreibt besonders der Bewegungsentwicklung eine besondere Rolle zu:

---

122 Flach 1928, S. 29.
123 Spannung versteht sie als „Spannungsänderung“ oder Wandel des Kraftaufwandes in der Bewegung: Flach 1928, S. 74.
124 Flach 1928, S. 27.
125 Flach 1928, S. 32.
126 Dies wird von aktuellen Gestenforschungen gestützt. So schreibt etwa Adam Kendon: „The intentionality of an action is something that is directly perceived. That is, it is the quality of an action as intentional (not the specific intention, necessarily) that is directly perceived.“ Adam Kendon: Gesture. Visible Action as Utterance. Cambridge 2004, S. 15.
127 Flach 1928, S. 82.
128 Flach 1928, S. 93.

> Was am Bewegungserlebnis bei der Ausdrucksbewegung wesentlich ist, liegt nicht schon in der Anspannung oder Entspannung als solcher, sondern in der Eigenart des Verlaufs. Jeder solche Spannungsverlauf hat eine bestimmte Entwicklung – eine Gestalt. Das ist es, was die Ausdrucksbewegung charakterisiert und von jeder anderen Bewegung wesentlich unterscheidet.[129]

Mit dieser Passage betont sie, dass erst im Gesamtverlauf – der Gestalt – verschiedener Phasen,[130] die per se mehrdeutigen Körperhaltungen zu eindeutigen Gefühlsphänomenen werden.[131] Die einfachste Form des Spannungsverlaufs ist dabei durch die Phasen Spannungszunahme, Höhepunkt, Spannungsabnahme beschrieben. Aber es gibt auch Ausdrucksbewegungen, die mit dem Höhepunkt enden.[132] Die Vorstellung von diskreten (immer gleichen) Emotionsschemata ist Flach fremd: Erst in der zeitlichen Komposition verschiedener Bewegungsphasen tritt die wahrnehmbare Affektivität und damit der Sinn der Geste hervor.[133] Erst durch die Wechsel verschiedener Bewegungsqualitäten im Verlauf des Gestischen zeigt sich der spezifische Charakter der gefühlsmäßigen Ausprägung. Hinzu kommen weitere sinnliche Qualitäten, die mit dem intentionalen und affektiven Verlauf entstehen, die eine „charakteristische Färbung“ z.B. des „Niederdrückenden, des Beschwertseins, des Gebundenseins“ aufweisen.[134] Für den Ausdruck im menschlichen Verhalten, ist demnach mehr notwendig als Tempo- und Zeitgestaltungen. Die Art und Weise, ob eine Geste leicht oder schwer erscheint, ob sie eine weiche, runde oder harte eckige Form hat, ob sie in ihrem Fluss unterbrochen ist oder gleichmäßig dahingleitet, in welche Richtung und wie sie sich ausdehnt, ob eng-schlängelnd oder weit und offen sich ausbreitend, und schließlich, worauf sie ausgerichtet ist, das situative Geschehen; alle diese Dimensionen spielen zusammen und verbinden sich in der expressiven Bewegungsfigur.

An diese Position lässt sich Rudolf von Labans und Irmgard Bartenieffs Begriff des *efforts* (Antrieb) aus der Tanztheorie anschließen: Dieser meint einen inneren Bewegungsantrieb, eine gefühlsmäßige Energie, der sich in der Verlaufsform äußerer und sichtbarer Körperbewegung in Form von dynamischen Qualitäten als kinetische Energie offenbart.[135] Peggy Hackney definiert den Begriff so:

---

129 Flach 1928, S. 93–94.
130 Flach 1928, S. 36–37.
131 Flach 1928, S. 33.
132 Flach 1928, S. 80.
133 Flach 1928, S. 38.
134 Flach 1928, S. 78.
135 Rudolf von Laban: Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes. Wilhelmshaven 1991, S. 40; Irmgard Bartenieff und Dori Lewis: Body Movement. Coping with the Environment. New York 1980, S. 51–68.

> ‚What is the dynamic quality of the movement – the feeling-tone, the texture?' Effort reflects the mover's attitude toward investing energy in four basic factors: Flow, Weight, Time, and Space. These inner attitudes need not necessarily be conscious to be operative. Effort change is generally associated with change of mood or emotion and, hence, is an inroad to expressivity.[136]

Der Begriff umfasst, wie verschiedene Ausdrucksqualitäten sich verbinden und wie sie affine Beziehungen mit anderen Wahrnehmungseigenschaften eingehen, so z.B. das langsame, aber kraftvolle, stete Gleiten, das mit der Wahrnehmung von Gewicht einhergehen kann.

Den Zusammenhang von Kinästhetik und Gefühlsphänomenen untersucht auch Maxine Sheets-Johnstone, die als Phänomenologin sowie Tanz- und Bewegungstheoretikerin eine Verbindung von Bewegung und affektiver Verkörperung entwirft.[137] Für Sheets-Johnstone sind es gerade die dynamischen Qualitäten, welche das kinästhetische Empfinden prägen. Sie beschreibt die Variationen körperlicher Bewegung. Dazu stellt sie fest:

> What is invariantly there is in each case an overall *quality*. Whatever the variation, the movement has a distinctive felt qualitative character coincident with that variation, a felt physiognomic aspect which is in fact a constellation of qualitative aspects.[138]

Sie beschreibt diese Bewegungsqualitäten als verkörperte, kinästhetische Prozesse des leiblichen Spürens und Fühlens. Dabei werden, ganz ähnlich wie bei Bartenieff, zwischen verschiedenen Dimensionen, mit denen man die Bewegung perspektivieren kann, unterschieden. Die räumliche Ausdehnung z.B. eines breiten, flächigen, die Flügel ausspannenden Vogels, ist stets mit einer bestimmten Richtung verbunden, so etwa, wenn er direkt und gerade fliegt oder in hohen Bögen und Kurven. Diese räumlichen Facetten des Fliegens sind jedoch ebenfalls zeitlich zu denken: Ist das im hohen Bogen Fliegen schnell, flink und leicht oder behäbig und gemächlich? Sheets-Johnstone definiert in ihrer Bewegungstheorie – ähnlich wie Irmgard Bartenieff und Rudolf von Laban – dass die jeweiligen Kompositionen von *Bewegungsqualitäten* komplexe Musterungen ausbilden, z.B. ein Explodieren, ein Sich-Zusammenballen oder eine fortlaufende Punktuierung. Solche *dynamischen Muster* sind aufs Engste an das anschließbar, was mit dem Begriff des

136 Peggy Hackney: Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals. New York 2002, S. 219.
137 Maxine Sheets-Johnstone: Getting to the Heart of Emotions and Consciousness. In: Paco Calvo und Antoni Gomila (Hg.): Handbook of Cognitive Science. An Embodied Epproach. Amsterdam/Boston/London 2008, S. 453–465.
138 Maxine Sheets-Johnstone: The Primacy of Movement. Amsterdam 2011, S. 122.

Bewegungsbildes beschrieben wurde.[139] Sheets-Johnstone bringt die dynamischen Muster und ihre Bewegungsqualitäten in Bezug zu verkörperter Affektivität; entsprechend der etymologischen Verwandtschaft von *motio* und *emotio*. Im Rekurs auf Daniel Sterns Vitalitätsaffekte und Colwyn Trevarthens Interaktionstheorie versteht sie Affektivität und Bewegung als dynamisch kongruent:[140]

> [...] the affective quiverings, tensions, lightnesses, shudderings, pressures, constrictions, extensions, heavinesses, and so on, that one feels in a thoroughly corporal sense in anger, anticipation, compassion, worry, and shame, for example, are ongoing dynamic affective happenings. Hence, whatever the dynamic stirrings and informings, they are qualitatively distinct, which means they have a formally recognizable bodily-felt character.[141]

Affektivität fasst Sheets-Johnstone als etwas auf, das sich an Körpern in Bewegung ereignen kann. Obwohl sie den Begriff der Expressivität nicht verwendet, schließt ihre Verkörperungstheorie an die hier aufgeführten Ausdruckstheorien an. Ihre Beschreibung zielt darauf ab, die Gefühle oder Affekte gerade nicht unabhängig von der Bewegung zu klassifizieren. Vielmehr sind die Intensitäten, Dynamiken und Tempi, die man in einer Bewegung sieht oder spürt selbst das, was die Affektivität ausmacht: („the affective quiverings [...] that one feels in [...] anger, anticipation [...]“ s.o.). In Rückgriff auf Daniel Stern geht sie davon aus, dass in körperlichen Bewegungen die dynamischen Qualitäten selbst als Eigenschaften des Affektiven aufzufassen sind.

> In sum, affects, like movement, are whole-body spatio-temporal-energic phenomena; precisely as Stern indicates, they have distinct spatial contours, intensities, and temporalities. When we explode in anger, burst into song, begin to doubt, nurse a grudge, hesitate to speak out, continue to grieve, turn away in disgust, are seized by fear, and so on, it is experientially evident not only that emotions are manifestations of feelings but that emotions are distinctive in both a bodily-felt and bodily-observable sense and are therefore descriptively declinable.[142]

Ihre These ist, dass man Affektivität formal-bewegungsanalytisch am Körper nachvollziehen kann, dass sie sowohl von einem Körper gefühlt werden kann, dass sie aber auch in wahrnehmbaren Formen beobachtbar und spürbar ist, als sich wandelnde dynamische Kräfte. Dabei setzt sie den Akt der Äußerung und den Akt des Wahrnehmens über die *Qualität* in eins.[143]

---

139 Z.B. bei Plessner 2003 (1925), S. 78.

140 Sheets-Johnstone 2008, S. 455.

141 Sheets-Johnstone 2011, S. 456.

142 Sheets-Johnstone 2008, S. 461.

143 Wahrnehmungsobjekt und -subjekt verbinden sich über die Bewegungsqualität, so z.B. in der Akustik: „The activities that define perception, the ‚*activity* of sound‘ on the one hand and

Die *Tempi der Bewegung,* wie ich sie in dieser Arbeit begreife, sind in diesem Sinn mit den *Bewegungsqualitäten* aber auch ihren größeren Kompositoriken als *dynamische Muster* angesprochen. Sie sind nicht auf eine äußerlich-messbare Geschwindigkeit reduzierbar; Bewegungswahrnehmung hängt vielmehr von dem situativen Kontext ab, in dem sie entsteht. Nun finden sich die Tempi in gestischen, mimischen oder ganzkörperlichen Aktionen, aber eben auch in Ereignissen, die von den Zeitkünsten hervorgebracht werden, durch Musikstücke, Filme, Theateraufführungen oder Performances etc.

Bisher war zwar von Affektivität bereits die Rede, doch der Schwerpunkt verband sich vor allem mit den dynamischen Aspekten von Bewegung. Im Folgenden werde ich Zugänge zu Expressivität und Verkörperung aufeinander beziehen, um die Gefühlstermini zu bestimmen.

Gefühl: Dynamische Interaffektivität

Die Interaffektivität, wofür in der Ausdruckstheorie der Grundstein gelegt worden ist, ist unter anderem von der jüngeren Embodiment-Forschung in ähnlicher Weise perspektiviert worden. Mit seinem Rückgriff auf Merleau-Pontys Phänomenologie überwindet der Philosoph Shaun Gallagher die Trennung von Körper und Geist auch für die Cognitive Sciences. Mit dem Begriff der Ausdrucksbewegung (*expressive movement*) zielt er auf einen kommunikativen, verhaltensbedingten und sinnlich-affektiven Bereich zwischen Subjekten:

> The wrong way to think of expressive movement is to think of it as necessarily expressing something that is internal and already formed – a belief, or thought, or idea. [. . .] In the case of the neonate, we do not have to posit some prior internal cognition that the infant is attempting to express or externalize through imitation. The infant has seen something, a facial gesture, and it is expressing what it has seen by taking up the capacity it has for that expressive movement on its own face.[144]

Gesten, Gesichtsausdrücke und Stimmlichkeit verbinden die Individuen in ihrem gefühlten Zur-Welt-Sein. Merleau-Pontys Idee einer Sichtbarwerdung von Affekten und Gefühlen in Gebärden greift Gallagher auf:

---

the ‚*activity* of hearing‘ on the other hand, for example, are motion-inducing activities.“ Sheets-Johnstone 2011, S. 92.

144 Gallagher 2005, S. 128.

> Affective and emotional states are not simply qualities of subjective experience; rather, they are given *in* expressive phenomena, i.e. they are expressed in bodily gestures and actions, and they thereby become visible to others.[145]

Den Vorgang der Affizierung versteht er als eine unmittelbare Verbindung von Leib und Umwelt. Im Zitat fasst er stärker die verhaltensbedingte Dimension, dass Menschen sich über expressive Phänomenen in ihrer Affektivität verbinden. Doch er betont auch die subjektiv-erlebte Seite des Gefühls.[146]

Mit diesem Verständnis einer Interaffektivität rekurriert er auf Merleau-Ponty, der noch weiter geht, wenn er die subjektive-innere Empfindung an den gestischen Ausdruck und die Responsivität des Gegenübers bindet. Merleau-Ponty verdeutlicht sein Verständnis anhand einer Situation, in der er einem Freund ein Zeichen macht, dass er zu ihm rüberkommen möge. Doch er verwehrt sich dagegen, dass dieses Zeichenmachen selbst ein Gedanke sei, zudem erst überlegt werden müsse, wie man diesen umsetze. Vielmehr sieht Merleau-Ponty den Gefühls- und Denkvorgang als Teil der Interaktion. Er macht direkt eine Bewegung, die der Freund sieht:

> Der Abstand, der mich von ihm trennt, seine Zustimmung oder Ablehnung spiegeln sich unmittelbar in meiner Bewegung. Es liegt keine Wahrnehmung vor, der eine Bewegung folgte, Wahrnehmung und Bewegung bilden nur ein System, das als Ganzes sich modifiziert. Bemerke ich z.B., dass mein Freund meinem Zeichen nicht folgen will, und mache ich dann eine betontere Geste, so liegen nicht zwei Bewusstseinsakte vor, sondern ich sehe das Nichtwollen meines Gegenüber, und ohne Vermittlung eines Gedankens entspringt dieser Situation meine Geste der Ungeduld.[147]

Was Merleau-Ponty beschreibt, spricht auf extrem einfache Weise das an, was seit Jahrhunderten die Debatte zum Fremdverstehen beschäftigt hat. Indem er die einzelnen Subjekte innerhalb einer Kommunikation nicht mehr voneinander trennt („so liegen nicht zwei Bewusstseinsakte vor"), sondern Wahrnehmung und Ausdruck beider Gesprächspartner aufeinander bezieht, macht er die Responsivität oder Resonanz zum Hauptaspekt von affektiver Expressivität.[148] Indem sich

145 Shaun Gallagher und Dan Zahavi: The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science. New York 2008, S. 182.

146 „We might say that there is *something it feels like* to be me; something that is sometimes set askew, as when I'm sick, I might say that I don't quite feel myself today. This includes the sense that *I am the one who is experiencing,* explicated in terms of my senses of ownership and agency. As Depraz (1994: 75) describes it, in auto-affection ‚I am affected before knowing that I am affected. It is in that sense that affect can be said to be primordial.' This affective tonality is tacit it in the sense that I am not usually or explicitly aware of it." Gallagher 2005, S. 201.

147 Merleau-Ponty 1974 (1945), S. 137.

148 Zum Zusammenhang von Ausdruck und leiblicher Resonanz siehe auch Fuchs 2000, S. 197–200.

das subjektive, innere Wollen des ‚Ich-Erzählers' Maurice an die Geste seines Freundes heftet, wird diese auf den eigenen Wunsch und damit als Ablehnung verstehbar. Dadurch wird dem Auffordernden das Nichtwollen in der Geste des Gegenübers deutlich, denn die Geste bezieht er ja tatsächlich auf sein Wollen.[149]

Wie man sich auf die Umwelt ausrichtet, die Art wie man sich bewegt, wie man bittet, fordert, niedergeschlagen ist oder jubiliert, zeigt sich in expressiven Phänomenen, in vokalen, gestischen oder mimischen Dynamiken. Verortet man diese dynamische Auffassung von Ausdrucksbewegung in der Begriffsgeschichte, dann kann Helmuth Plessners Konzept von Expressivität einen Rahmen dafür bilden. Seine Theorie basiert hauptsächlich darauf, dass er den Begriff des Ausdrucks als Verhaltenskategorie bzw. Interaktionsform auffasst. Ausdruck ist demnach eine Schnittstelle des Menschen zu seiner Umwelt sowie ein zweifacher Zugang des Menschen zu seinem Körper (Körper-Sein und Körper-Haben). Die Vorstellung einer dynamischen Kongruenz von Affekt/Gefühl und Bewegung prägt Plessners Begriff der Ausdrucksbewegung und des von ihr hervorgebrachten dynamischen „Bewegungsbilds":[150]

> Diese Ganzheiten gehören zum Organismus durch sein Verhältnis zur Umwelt, seine Morphologie, seine artspezifischen Instinkte als motorische Kategorien, denen er nicht entfliehen kann. Infolgedessen sind die Bewegungsgestalten bildhaft, wenn auch über eine gewisse Zeitdauer erstreckt, dem Beobachter gegenwärtig. Sobald aber der Beobachter dazu übergeht, die Bilder in ihre Aufbauteile zu zerlegen, und deren kinematischen Zusammenhang erforscht, der uns nicht gegeben erscheint, verläßt er die Schicht unmittelbaren oder mittelbaren Verstehens und fängt an, kausal zu erklären. Greifen, Fliehen, Abwehren, Suchen, aber auch schon die ‚affektlosen' Formen wie Gehen, Fliegen, Schwimmen [. . .] stellen solche Bewegungsbilder dar.[151]

Der Begriff des Bewegungsbildes wie Plessner ihn hier anspricht zielt auf einen Wahrnehmungsmodus ab: „infolgedessen sind die Bewegungsgestalten bildhaft [. . .] dem Beobachter gegenwärtig".[152] Die Bewegungsbilder in den Formen des „Suchens, Greifens, Abwehrens, Drohens" werden, so Plessner,

149 Zur Resonanz im affektiven Austausch siehe auch Shaun Gallagher: Understanding Others. Embodied Social Cognition. In: Paco Calvo und Antoni Gomila (Hg.): Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach. Amsterdam 2008, S. 439–452, hier: S. 449.

150 Plessner 2003 (1925), S. 78. Alternativ dazu wird der Begriff der „Bewegungsmelodie" nach Uexküll verwendet. Plessner 2003 (1925), S. 79, S. 84.

151 Plessner 2003 (1925), S. 78.

152 Siehe oben im Zitat. Hermann Kappelhoff hat darauf hingewiesen, dass Plessners und Deleuzes Begriff beide bei Bergson ihre Wurzeln haben, Kappelhoff 2004a, S. 152. So schreibt Plessner: „Im Bilde des Ausdrucks ruht die Betrachtung. Um die Bergsonsche Antithese zu gebrauchen: Ausdruck liegt im *temps durée*, Handlung im *temps espace*." Plessner 2003 (1925), S. 91.

von affektiven Ausdrucksbewegungen hervorgebracht, im Rahmen einer „Umwelt*intentionalität*“:[153] In Gesten der Ablehnung oder des Wohlwollens wird ein Wille, ein Gefühl, ein Gedanke oder eine Absicht sichtbar, denn in ihnen wird eine Leib-Umwelt-Beziehung offensichtlich. Dies untermauert Plessner durch seine Beschreibung des frühkindlichen Wahrnehmungsmodus, in dem der Säugling mit seiner Umwelt noch eins ist.[154]

In diesem Zusammenhang sind die Gefühlsphänomene mit den Ausdrucksphänomenen als korrelativ, aber nicht als kausal anzusehen. Nicht ein Gefühl löst eine Körperhaltung aus oder umgekehrt.[155] Es sind Dynamik und Gerichtetheit, das interaktive Eingebundensein in eine Situation, welche die spezifische Gefühlsqualität ausmachen. So ist das Tempo, die wahrnehmbare Geschwindigkeit entscheidend, aber auch die Akzentuierung im „Bewegungsfluß“:[156] „Der Längenwert des Lachens, Weinens, einer wütenden Verzerrung des Gesichts hat zugleich einen bestimmten Intensitätswert.“[157] Nun setzt Plessner den Zusammenhang von räumlicher Gerichtetheit und Dynamik zentral, welcher das Bewegungsbild charakterisiere, ganz ähnlich wie bei Auguste Flach. So zeichne sich z.B. das Fliehen dadurch aus, dass es eine Ausweich- oder Rückzugsbewegung eines Subjekts vor etwas (das Was) ist, aber auch eine hastige Bewegungsqualität (das Wie) in sich trägt.[158]

Eine Weise, die Gefühle zu klassifizieren hat der Phänomenologe Thomas Fuchs vorgeschlagen. Dabei bezieht er die emotiven Dynamiken und die Gerichtetheit von Ausdruck aufeinander:

> So entsprechen den *expansiven* leiblichen Richtungen etwa die Gefühle von Freude, Stolz oder Neid, den *expulsiven* Richtungen der Zorn, Haß oder Ekel, den *emanativen* Mitleid oder hingebende Liebe, den *rezessiven* die Furcht, Scham oder Demut, den *attraktiven* die Zuneigung oder Sehnsucht, den *rezeptiven* die erfüllte Zufriedenheit oder (heute seltener) die Andacht.[159]

---

153 Beide Zitate: Plessner 2003 (1925), S. 78 und 79.
154 Vgl. Meuter 2006, S. 85; Plessner 2003 (1925), S. 75.
155 Fuchs 2000, S. 220.
156 Plessner 2003 (1925), S. 79.
157 Plessner 2003 (1925), S. 91.
158 Dieses intentionale Moment ist nun weniger als Intentionalität einer Emotion in der darwinschen Definition bzw. als evolutionäre Rudimente von Ab- oder Zuwendungen zu beschreiben, sondern als situativ-kontextuelle Formen der Ab- oder Zuwendung in der tatsächlichen dynamischen Ausprägung von Körperbewegung. Bühler nennt dies über den Begriff der Deixis die *Bezugswendungen* im Ausdruck. Bühler 1933, S. 41–42.
159 Fuchs 2000, S. 220.

Gefühle seien interpersonal, indem sie sich an umweltliche „Ausdruckscharaktere“ knüpfen:

> In der Tat sind Gefühle räumlich gerichtete und den Leib auch atmosphärisch einschließende Regungen. Ihre Dynamik läßt sich einer Strömung vergleichen, die im Stimmungsraum wie zwischen Polen eines Magnetfeldes hin und her fließt. Gefühle sind Ausdruck einer *Korrespondenz* der persönlichen Gerichtetheiten und der Ausdruckscharaktere der Umwelt. Sie haften an gegenwärtigen oder vergegenwärtigten Personen, Gegenständen und Situationen, die sie in ihrem Ausdrucks- und Wertgehalt erfassen, und mit denen wir (sympathisch oder antipathisch) verbunden sind. [...] Sie erzeugen ein Netz von interpersonalen Verhältnissen der Zu- und Abneigung, Nähe und Distanz, Vertrautheit und Fremdheit, Über- und Unterordnung etc. [...] Auch entwicklungspsychologisch zeigt sich, daß Gefühle primär *Wechselseitigkeitsbeziehungen* darstellen.[160]

Gefühle sind nach Fuchs interaktionale Kraftverschiebungen, die nicht mehr allein in einem abgegrenzten Subjekt verortbar sind, sondern sich immer schon auf das ‚Zwischen‘ beziehen. Er definiert sie als Wechselseitigkeitsbeziehungen, die in ähnlicher Weise bei Plessner, bei Sheets-Johnstone, Gallagher, Flach und Merleau-Ponty anzutreffen waren.

Ein Zugang, der ähnlich stark intersubjektiv gedacht ist, ist Brian Massumis Affektbegriff, der auf Spinoza zurückgeht.[161] Spinoza hatte eine Vorstellung vom Affekt als ansteckende Kraft, als dynamisches, die Menschen verbindendes Phänomenen. Die Berührung ist von beiden Seiten eine Öffnung bzw. Veränderung. Brian Massumi erläutert:

> [...] *zu affizieren* und *affiziert zu werden*. Diese sind nicht zwei verschiedene Vermögen – sie laufen immer zusammen. Wenn man etwas affiziert, dann öffnet man sich zur gleichen Zeit, um wiederum selbst affiziert zu werden. Und zwar auf eine leicht andere Weise, als im Moment zuvor. So klein der Unterschied auch sein mag, man hat sich verändert. Man hat eine Wandlung durchlaufen und ist über eine Schwelle getreten. Der Affekt *ist* das Überschreiten einer Schwelle, gesehen aus der Perspektive der Vermögensänderung. Man muss dabei immer im Hinterkopf behalten, dass Spinoza dabei immer über den *Körper* spricht. Spinoza sagt, dass ein Körper das ist, was er im *Verlaufe machen* kann. Das ist eine absolut pragmatische Definition. Ein Körper definiert sich über die Vermögen, die er von Schritt zu Schritt in

160 Fuchs 2000, S. 230.

161 Im Affekt verbinden sich (nach Spinoza) körperliche Erregungen und die Vorstellungen oder Ideen davon: „Unter Affekt (*affectus)* verstehe ich die Erregungen unseres Körpers, durch welche das Tätigkeitsvermögen eben dieses Körpers vermehrt oder vermindert, gefördert oder gehemmt wurde, und zugleich die Ideen dieser Erregungen.“ Spinoza, *Die Ethik, III, Definitionen,* zitiert nach Antonio R. Damasio: Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen. München 2003, S. 344; Brian Massumi: Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Durham/London 2002, S. 15. Zur Differenz zwischen dem persönlich-individuellen Emotionsbegriff und dem unpersönlichen Affektbegriff siehe Massumi ebd. S. 27–28.

> sich trägt. Welche das genau sind, ändert sich ständig. Das Vermögen eines Körpers zu affizieren und affiziert zu werden – seine affektive Aufladung – ist nichts Festes.[162]

Der Körper ist demnach immer schon an Dynamik gebunden. Eine verkörperte Bewegung, die von einem Körper zu einem anderen wandert und deren Vermögen verändernd gestaltet, verschränkt Fluidität und Affektivität aufs Engste ineinander: ohne das Lebendige, das Fließende gibt es keine Affekte, ohne Bewegung keine Berührung.

An diese Position ist auch Daniel Stern anschließbar, holt er doch eben diese theoretische Setzung einer Vermögensänderung und Resonanz, die sich im gleichzeitigen Affizieren und Affiziert-werden herstellt, durch einen ganz anschaulichen Gegenstand ein: An der Kommunikation zwischen Säugling und Mutter beschreibt er die dynamische Responsivität, die „zeitliche Strukturierung menschlicher sozialer Verhaltensweisen“[163] als Grund für eine „Affektabstimmung“[164] zwischen Mutter und Kind:[165] Über Synchronisierung der Verhaltensformen, durch Körperbewegungen mit ähnlichen „Zeitkonturen“[166], Tempi und Akzentuierungen stimmen sich Mutter und Kind aufeinander ein.[167] Im Zentrum steht dabei nicht der Einzelkörper mit seinem subjektiven Erleben, sondern das geteilte, affektive Erleben mehrerer Körper über Gesten, Vokalisierungen und Gesichtsausdrücke.[168] Der Begriff der Vitalitätsaffekte zielt auf das interaktive und expressive Bewegungsverhalten ab. Dabei vermittle die amodale Wahrnehmung zwischen den einzelnen Sinnen und beziehe so die verschiedenen Intensitäten und Bewegungsmuster aufeinander. „Basis für das ‚Zusammensein-mit-einem-Anderen‘ ist das gemeinsame Teilen des vitalitätsdynamischen Flusses.“[169] und damit der „Takte, die im ‚rhythmischen Sinn‘ durch das Timing, durch ihre

---

162 Brian Massumi: Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Mit einem Vorwort von Erin Manning. Aus dem Englischen von Claudia Weigel. Berlin 2010, S. 27.

163 Daniel N. Stern: Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart 1996, S. 101. Er bezeichnet das fließende Verhaltenskontinuum der Mutter als vergleichbar mit dem Strom oder Fluss einer Sinfonie (ebd., S. 104).

164 Daniel N. Stern: Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten. Frankfurt a. M. 2011, S. 58.

165 Das Wort Mutter verwendet er als Überbegriff für alle engen Betreuungspersonen wie Vater, Großmutter etc.

166 Stern 2011, S. 72.

167 Stern 2011, S. 70–73. Dabei bezieht er sich in seinem Konzept vor allem auf Trevarthens Begriff der „kommunikativen Musikalität“ (S. 70), welchen er als Ausgangspunkt für die zwischenmenschliche Resonanz begreift.

168 Vgl. Stern 2011, S. 58–60. Zum Begriff der Intersubjektivität sagt Stern: „Ich verstehe unter Intersubjektivität die Teilhabe am Erleben eines anderen Menschen“, S. 59.

169 Stern 2011, S. 72.

Zeitkontur und durch den Einsatz von Kraft in der Zeit zustande kommen."[170] Diese synästhetischen Bewegungsverläufe sind etwa: *explodierend, schwebend, pulsierend, lang gezogen.*[171] Er versteht die Qualitäten der Bewegung als Wahrnehmungscharaktere, betrachtet ihren zeitlichen Verlauf:

> Schließlich entfaltet sich jedes Ereignis, die komplexen sozialen Verhaltensweisen von Betreuungspersonen und Kleinkindern inbegriffen, in der Dimension der Zeit, und oft liegt im Timing sozialer Verhaltensweisen selbst der Schlüssel zum Signalwert oder Sinn oder Affekt. (...) Zudem scheinen Betreuungspersonen wirkungsvoll mit Steigerungen – bisweilen auch mit plötzlichen, wenngleich geringfügigen Veränderungen – des Tempos zu arbeiten, um den weiteren Erregungs- und Affektzustand des Kleinkindes zu beeinflussen.[172]

Die Zeitlichkeit sei demnach diese Grundform von gelebter Vitalität. Das unterschiedliche Tempo entscheide letztlich über die Weisen der Erregung bzw. der Affektivität. An dem Wandel durch Bewegungsqualitäten zeigt sich selbst der Verlauf der Affekte, wie sie sich abwechseln, wiederholen oder überlagern.

Mit seinem Zugang entwirft Daniel Stern einen Gegenbegriff zur psychologischen Kategorie der Emotion, die meist allein das einzelne Subjekt und die angenommene interiorisierte Gefühlslage in den Blick nimmt.[173] Im Falle des Gesichtsausdrucks wird die psychologische Kategorie der Emotion als sich in evolutionär verfestigten, universell gedachten Gesichtsmuskelgruppen ausdrückend verstanden.[174] Die Auffassung einer Interaffektivität, wie sie Stern entwickelt, richtet sich hingegen an einem zwischenmenschlichen Moment aus: Zu Beginn des Lebens nimmt der Säugling noch keine Objekte wahr, sondern macht „Interaktionserfahrungen".[175] Das heißt, dass der Säugling sich noch als körperliche Einheit mit dem Umfeld, der Betreuungspersonen und all den sich verändernden Phänomene erfährt. Erst nach und nach entwickelt er sich zu einem sich

170 Stern 2011, S. 72.
171 Stern 2011, S. 17.
172 Stern 1996, S. 113.
173 Zwar gibt es freilich die Ausrichtung auf das sozial bedingte Ausdrucksverhalten, doch im psychologischen Emotionsmodell bleibt es letztlich am einzelnen Individuum orientiert, vgl. Scherer 2009, S. 169. Emotionen werden als zielgerichtete (intentionale) Handlungstendenzen verstanden. Basis-Emotionen enthielten bestimmte in ihnen verfestigte Rudimente von Handlungsmustern. Die Emotionspsychologie leitet ihre Thesen unter anderem von Darwins Forschung her. Vgl. Meuter 2006, S. 231–239; Damasio 2003, S. 58.
174 Die emotionspsychologischen Modelle werden vor allem für ihre schematische Auffassung sowie für das Auslassen kultureller und historischer Ausprägungen und Kontexte kritisiert. Siehe Hartmut Böhme: Gefühl. In: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel 1997, S. 525–548, hier: S. 528.
175 Stern 2011, S. 184.

als eigenständig erlebenden Körper; Schritt für Schritt schälen sich aus Atmosphären und Umgebungen abstrahierbare Dinge, Objekte, Personen heraus.[176]

Die Interaktionserfahrungen menschlicher Kommunikation sind aufs Engste mit den Bewegungsqualitäten gestischen, mimischen und stimmlichen Ausdrucks verbunden.[177] So sieht der Philosoph Mark Johnson das menschliche Empfindungsvermögen (in der Erfahrung von Bewegungsqualitäten) keineswegs als rein subjektiven, inneren Zustand an:

> Subjectively, we would say that we *feel* these qualitative dimensions. However, they are not just subjective qualities. It would be a mistake to subjectivize these experiences of qualities of motion, as if they were locked up within some private inner world of feelings. On the contrary, they are *qualities of organism-enviroment interactions*. As such, they are not merely ‚subjective feeling' responses (not just ‚inner' experiences). They are qualities in the world as much as they are in us. They are the qualities of different experiences that involve both the structure of the organism and the structure of its environment inextricably woven together, and even attuned to one another. Moreover they are qualities experienced and shared by other people, who have bodies like ours and who inhabit the same kind of physical environment that we do.[178]

Ohne sich auf Plessner zu beziehen, versteht Johnson doch in ganz ähnlicher Weise die sinnlichen, dynamischen Qualitäten von Körperbewegung als Sichtbarwerdung der Organismus-Umwelt-Beziehung.[179] Er bindet diese Auffassung kinästhetischer Qualitäten, die er im Rekurs auf Sheets-Johnstone und Stern entwirft, an das gefühlsmäßiges Erleben: „[...] emotions are processes of organism-

176 Diese Säuglingswahrnehmung ist in der Ausdruckstheorie immer wieder beschrieben worden, wie etwa bei Plessner 2003 (1925), S. 75. Auch Max Scheler sieht dass, „zunächst ein ‚in Hinsicht auf Ich-Du indifferenter Strom der Erlebnisse', der ‚Eigenes und Fremdes ungeschieden' enthalte, gegeben sei [...] und uns erst durch einen ‚Aktus der Unterscheidung in einem zunächst wenig geschiedenen Ganzen' nachträglich, aber ‚gleichzeitig das Eigene und das Fremde' zu Bewusstsein komme." Max Scheler im Zitat von Hermann Schmitz: Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik. Hg. von Hermann Gausebeck und Gerhard Risch, Paderborn 1992, S. 184. Zum Zusammenhang von Individuierung, Spiel und künstlerischen Formen siehe Kappelhoff 2004a, S. 300–301.

177 Zu Ausdrucks- und Bewegungsqualitäten: Stern 2011, S. 65.

178 Mark Johnson: The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding. London/Chicago 2007, S. 25.

179 Es zeigt sich, dass Johnson in seinem Buch *The Meaning of the Body* einen Wandel vollzieht. Anstatt entzeitlichte, allgemeingültige Bild- bzw. Bewegungsschemata allein zur Grundlage des konzeptuellen Verstehens zu machen, zieht er nun das Kontextuelle, die konkrete Situation, das Verhalten oder auch den Sprachgebrauch in Betracht, wenn er die Bewegungsqualitäten zentral setzt. Johnson 2007, S. 21.

environment interactions. They involve perceptions and assessments of situations in the continual process of transforming those situations."[180] Gefühlsphänomene und affektive Zustände ordnet er nicht allein einer Interiorisierung zu, sondern fasst sie als situative Umweltbezüglichkeit des Subjekts. Er führt ein Beispiel an: In einer Situation, in der man Angst habe, sei die Angst nicht innerlich in einem selbst, sondern entstehe durch den Bezug zum Außen. Der Ort des Angstgefühls vor der dunklen Straße sei also nicht im Gehirn zu finden, sondern in der Emotion werde die eigene Umweltbezüglichkeit manifest. Gefühlsphänomene würden in gelebten Kontexten, Aktionen, Situationen und konkreten Szenarien überhaupt erst existent, seien mit diesen unauflöslich verwoben: „In short, emotions are both *in us* and *in the world* at the same time."[181]

Die erläuterten Autorenpositionen, von der älteren Ausdruckstheorie über die Phänomenologie zur aktuellen Embodiment-Forschung, perspektivieren allesamt das Interaktionale und Interaffektive in Abgrenzung zur psychologischen Kategorie der Emotion als rein subjektive Interiorisierung. An dieser Stelle möchte ich die verschiedenen Terme ordnen. In den genannten Positionen werden die Begriffe Emotion, Gefühl, Affekt etc. oftmals synonym verwendet. Um ein klares Begriffs-Instrumentarium vorliegen zu haben, werde ich Unterschiede einführen. *Affekte* verstehe ich im Anschluss an Massumi, Plessner und Stern als situative, *dynamische Berührungsformen* (hervorgebracht durch Kräfte, Intensitäten, Qualitäten) zwischen einem Körper (zur Umwelt) oder mehreren Körpern in Bewegung. Die Affekte können unpersönlich sein und daher im Falle von Kunstwerken und Medien auch nichtmenschlichen Ursprungs sein; sie sind geprägt durch Gegenwärtigkeit, Vitalität und Werden.[182] Der Ausdruck verhält sich zum Affekt in einem nicht-arbiträren Verhältnis, beide sind voneinander nicht ablösbar.

Emotion wird als Begriff im Folgenden nur im Sinn der Emotionspsychologie verwendet.[183] Den Begriff Gefühl verstehe ich nach Fuchs als Wechselseitigkeitsbeziehung zwischen einer Einstellungen zur Welt und den Ausdruckscharakteren in der Welt, als ein durch das Subjekt-Umwelt-Verhältnis (im Sinne Johnsons

180 Johnson 2007, S. 66–67.

181 Johnson 2007, S. 67.

182 Deleuze und Guattari (2000) beschreiben Kunstwerke als vom Künstler geschaffene und damit eigenständig gewordene „Blöcke aus Perzepten und Affekten" (S. 192), die größer seien als menschliches Erleben und durch die Menschen mit ihren Erfahrungen lediglich „hindurchgehen" (S. 191).

183 Johnsons Begriff der Emotion ist hier eine Ausnahme, da er die Subjekt-Umwelt-Relation hervorhebt.

und Plessners) und das Selbstverhältnis des Menschen zu sich bestimmtes Erfahrungsereignis. Plessners Definition ist hier wegweisend:

> Gefühl ist die wesensmäßige Bindung meiner selbst an etwas, Bindung, die mir eine weit geringere Selbständigkeit gegenüber Dingen, Menschen, Werten, Gedanken, Ereignissen läßt als Anschauung, Wahrnehmung und jede sonstige motivierte Stellungnahme zu Objekten. Gefühle wie Trauer Freude, Empörung, Begeisterung, Verachtung, Bewunderung, Zorn, Rührung, Haß, Liebe sind [...] durchstimmende Angesprochenheiten, denen die Person je nach Temperament mehr oder weniger leicht ausgeliefert ist und sich ihrer gegebenenfalls nur mit aller Kraft erwehren kann.[184]

Das *Gefühl* verstehe ich in diesem Sinn als *dynamische Bindungsform* einer Person an etwas, in einer Subjekt-Umwelt-Ausrichtung, wobei sich darin vielfältige Affekte, Stimmungen, Reflexionsweisen, Bewertungen, kognitive Prozesse und bewusste Operationen treffen können. Das Gefühl ist interaktional und verbunden mit umweltlichen „Ausdruckscharakteren“[185], aber es ist persönlich, es aktualisiert, individuiert und situiert die Affekte bezogen auf eine Subjektivität. Den Ausdruck eines Gefühls verstehe ich als Weise, wie eine solche Bindungsform oder Subjektivität im Gesicht oder seinem Äquivalent wahrnehmbar wird.

Diese Terminologie ist an dieser Stelle zur theoretischen Klärung aufgeführt. Erst in Unterkapitel 2.4 werde ich die Begriffe – bezogen auf die Medialität von Film und audiovisuellen Medien – spezifizieren. Darüber hinaus gilt es zu berücksichtigen, wie Gefühle sich historisch und kulturell spezifisch ausprägen. Zu diesem Zweck werde ich in den Kapitel 3,4 und 5 die ästhetischen Bildtypen der Screwball Comedy in Ausrichtung auf meine Frage nach den Tempi der Bewegung als Modi des Gefühls analysieren. Darin werde ich neben den Bestimmungen allgemeiner Erkenntnisse zu Tempo und Gefühl das ganz spezifische Vergnügen an der Screwball Comedy beschreiben, wie es nur in seinem bestimmten historischen und kulturellen Setting der amerikanischen 1930er und 1940er Jahre sich ausformen konnte und uns über die Filme als Erfahrungsmodus erhalten geblieben ist bzw. durch uns Zuschauerinnen heute aktualisiert wird.

Im Folgenden fokussiere ich eine dritte Linie der Ausdruckstheorie. Dabei werde ich den Zusammenhang von Ausdruck, Sprache und Zeichenhaftigkeit skizzieren. Damit soll ein Aspekt vorbereitet werden, der später noch genauer diskutiert wird: der Zusammenhang von Expressivität und Sinnbildung bzw. Bedeutungskonstitution.

---

184 Plessner 2003 (1945), S. 347.
185 Fuchs 2000, S. 230.

Figuration: Expressivität und verkörpertes Denken

In der Ausdruckstheorie haben viele Theoretiker immer wieder den Zusammenhang von Expressivität und Sprache bzw. Zeichenhaftigkeit betont. Damit ist eine Vielzahl von Theoremen angesprochen, in denen Expressivität als Grundlage für verkörperte Verstehens- oder Denkprozesse angesehen wird.

Merlau-Pontys Kapitel „Der Leib als Ausdruck und die Sprache" aus *Phänomenologie der Wahrnehmung* ist hier ein zentraler Bezug.[186] Ausgangspunkt sind Verhaltensformen des Menschen. Merleau-Ponty beschreibt, wie das Erlernen oder der Gebrauch einer Sprache selbst auf Prinzipien des Gestischen basieren. Er geht davon aus, dass erst im Äußerungsakt, in der gesprochenen Rede die Sprache „ihren Sinn selbst hervorbringt" (für Zuhörer der jeweilige Sprachgemeinschaft).[187] Den Denkprozess sieht er als aus der leiblich-verbalen Veräußerung hervorgehend, erst im Akt des Sprechens oder Schreibens präzisiere sich die vage geistige Idee zu einem Sinn. In der sprachlichen Äußerung forme sich ein Zugang zur Welt. Auch beschreibt er, dass man eine Fremdsprache zum großen Teil über die Gewohnheit des Gestischen erlerne. Dabei weist er jedoch schematische Ansichten einer Entwicklung von „natürlichen" zu „künstlichen" Zeichen zurück.[188]

Im Hinblick auf eine solche Entwicklung ist die Frage nach dem Verhältnis von Zeichen und Ausdruck im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert immer wieder diskutiert worden; in der Sprachtheorie wurde immer wieder die These aufgeworfen, dass Gestik eine Art universelle und evolutionäre Vorstufe zur Sprache sei.[189] Die These vertrat z.B. Wilhelm Wundt innerhalb der psychologischen Sprachursprungsdebatte, welche in der Konventionalisierung expressiver Phänomene die Zeichenwerdung und Sprachentstehung begründet sah.[190] Im Zusammenhang mit der Gebärdensprache stellte er die These von der „Notwendigkeit der Annahme einer Ursprache" auf, „die Notwendigkeit nämlich, daß es für jede Art natürlich entstandener Sprache einmal eine Zeit gegeben haben muß, in der die Beziehung zwischen dem Zeichen und dem, was es bezeichnet, eine unmittelbar anschauliche war."[191] Neben dieser These betonte Wilhelm Wundt die Unterscheidung zwischen ‚willkürlichen' oder ‚unwillkürlichen' Affektbewegungen,

186 Merleau-Ponty 1974 (1945).
187 Merleau-Ponty 1974 (1945), S. 220.
188 Merleau-Ponty 1974 (1945), S. 223.
189 Für einen Überblick siehe: Kendon 2004, S. 35–40.
190 Vgl. Löffler 2004, S. 175–176.
191 Zitiert nach Bühler 1933, S. 130.

welche als Dichotomie lange Zeit einschlägig war, aber auch aufgrund des Schematismus zu Komplikationen führte.[192]

Ausdrucksbewegung wurde in ein dichotomes Verhältnis gesetzt. Die erste Position ist hier die der Konventionalisierung expressiver Muster, wobei dies sowohl auf der Ebene einer Sprachgemeinschaft als auch auf der Ebene einer individuellen Kindesentwicklung verortet wird. Hier kommt die Unterscheidung zwischen reflexiv eingesetztem Ausdrucksverhalten vs. spontan sich ereignenden Ausdrucksmustern hinzu.[193] Dieser Aspekt ist etwa heute noch in den emotionspsychologischen Ansätzen aufzufinden, welche von einer Dichotomie von authentisch-spontanem vs. absichtlich ausgeführtem Gemütsausdruck ausgehen.[194] Eine weitere Dichotomie geht zurück auf ältere Debatten, die etwa zwischen Unmittelbarkeit vs. Mittelbarkeit von Ausdrucksbewegungen bzw. von Gestik (rhetorisch oder intentional eingesetzt) vs. einer Mimik (gefühlsmäßig-unmittelbar) unterscheiden.[195]

Dabei mögen die Dichotomien höchst unterschiedlich erscheinen: die Konventionalisierungsthese zielt auf eine kollektive Sprachentstehung ab; die Entwicklungsthese fokussiert das Spracherlernen auf der Basis von Gesten und Ausdrucksbewegungen; die Idee der reflexiv eingesetzten Geste differenziert zwischen bewusst und unbewusst eingesetzten Gestentypen. Alle Positionen verbinden sich darin, dass sie Prozesse der Sinnbildung, des Denkens und des Wollens als gegensätzlich zu affektiv-expressiven Formen betrachten.

In jüngster Zeit ist es vor allem die linguistische Forschung zu Gesten, Pragmatik und multimodaler Kommunikation, welche sich der Ausdrucksseite von Sprache wieder verstärkt zuwendet. Bei Cornelia Müller und anderen Vertreterinnen der Sprachwissenschaft werden komplexe Formen des redebegleitenden Körpereinsatzes als Sprachgebrauch untersucht; situierte, kontextbezogene Weisen von Ausdruck, Konventionalisierungen und der Zusammenhang von form- und inhaltsbezogenen Prinzipien sind hier angesprochen. Was hier im

---

192 Vgl. Gumbrecht 2000, S. 425. Löffler 2004, S. 50; vgl. Asendorpf und Wallbott 1982, S. 138.

193 Diese These ist unter ähnlichen Vorzeichen auch in ästhetikorientierten und schauspieltheoretischen Zugängen erörtert worden. Siehe Kappelhoff 2004a, S. 63–64. Zudem hat sich die Debatte in der Ausdruckstheorie mittlerweile in eine Diskussion um universelle vs. kulturbedingte Aspekte gewandelt. Siehe Meuter 2006; Gumbrecht sieht in der Frage nach natürlichen und kulturellen Gegebenheiten des Ausdrucks eine Fortsetzung der Dichotomie „willkürlich“-„unwillkürlich“ mit anderen Vorzeichen. Gumbrecht 2000, S. 417.

194 Vgl. Paul Ekman: Der Ausdruck und das Wesen von Gefühlen. In: Maria von Salisch (Hg.): Gesichtsausdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung von Paul Ekman. Paderborn 1988 (Innovative Psychotherapie und Humanwissenschaften. Bd. 38), S. 149–179, hier: S. 150, S. 153. Zitiert nach Meuter 2006, S. 270.

195 Vgl. Wulf 1997, S. 517.

Vordergrund steht ist die Frage, die auch andere Ausdruckstheorien beschäftigt: Wie entstehen aus Bewegungen Bedeutungen?[196]

Die Forschungsrichtung schließt an Bühlers Auffassung von Ausdrucksbewegung an. Bühler schreibt, dass Ausdrucksbewegung „aus der Wechselbeziehung, dem ‚Kontakt' der Individuen" entsteht.[197] Er beschreibt dies u.a. anhand der Kommunikation von Ameisen und Bienen. Hierbei komme es gerade nicht auf subjektive Verstehensleistungen an, die ohnehin bei Insekten nicht feststellbar sind. Vielmehr verortet er Zeichen, Sinn und Bedeutung in den sichtbaren Verständigungsstrukturen: In den Handlungen und Reaktionen der Insekten träten bestimmte Kommunikationen, Zeichen und Sinndimensionen hervor.[198] Beim Menschen komme dies seit frühester Kindheit durch Angleichungen von Körperbewegungen mit der Mutter zustande, durch „Gebärdenresonanz" (ähnlich dem Begriff der Synchronisierung nach Daniel Stern).[199] Die Art und Weise wie menschliche Kommunikation durch Formen der Expressivität gestaltet ist, weise eine „gemeinschaftstragende Leistung" auf:[200] In der Geste sei der Bezug zum Gegenüber sinnlich gegenwärtig.[201]

---

196 Vgl. Müller und Kappelhoff 2018; Cornelia Müller: Gestures as a Medium of Expression. The Linguistic Potential of Gestures. In: Cornelia Müller et al. (Hg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Berlin 2013 (Handbooks of Linguistics and Communication Science. Bd. 38.1), S. 202–217; Ellen Fricke: „Ränder" des sprachlichen Ausdrucks? Wie lautliche und gestische Artikulationen zu Typen werden, die bedeuten können. In: Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.): Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks. Berlin 2013, S. 215–237; Dorothea Horst et al.: Gesture as Interactive Expressive Movement. Inter-Affectivity in Face-to-Face Communication. In: Cornelia Müller et al. (Hg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Berlin 2014 (Handbooks of Linguistics and Communication Science. Bd. 38.2), S. 2112–2126.

197 Zitiert nach Flach 1928, S. 98.

198 „Sinnvoll benehmen sich im semantischen Kontakt mit ihresgleichen die Ameisen und Bienen; das sehen wir und hüten uns, vorschnell ungewisse Aussagen über ihr Erleben zu machen. Ich glaube wir müssen auch den Begriff des Verstehens dem Alleinbesitz des Erlebensaspekts entwinden. Es gibt im semantischen Kontakt der Tiere sichtbare Steuerungen des Benehmens. Folgt das Verhalten eines Tieres dem wahrgenommenen Zeichen, wie das Schiff einer Steuermarke, die der Steuermann in der Ferne erblickt, so werden wir sagen, das Tier habe das Zeichen verstanden, auch wenn über das Erleben dabei noch nicht das mindeste ermittelt ist." Karl Bühler: Die Krise der Psychologie. Stuttgart 1929, S. 129–130.

199 Bühler 1929, S. 90.

200 Bühler 1929, S. 128.

201 So wie Auguste Flach dies ausführt als z.B. „widerstrebend, geneigt oder unerbittlich" Flach 1928, S. 99.

Dass sich im menschlichen Ausdrucksverhalten ganz verschiedene Ebenen treffen und in der Zeitlichkeit der Geste wahrnehmbar werden, der Bezug des Gestikulierenden zu seinem Gegenüber als auch das Verhalten desjenigen, an den sich die Geste richtet, diese Dimension hat Bühler in seiner Sprach- und Zeichentheorie systematisch weitergedacht. Er hat mit seinem Organonmodell zentrale Formen von sprachlicher und nicht-sprachlicher Kommunikation skizziert. Er fasst darin die Kommunikation in der natürlichen Sprache als durch verschiedene Faktoren geprägt auf: Die Funktionen *Ausdruck*, *Appell* und *Darstellung* seien in kommunikativen Akten oft gleichzeitig gegeben.[202] Ausdruck bezieht sich auf die affektive Expressivität, appellative Mitteilung auf das Gegenüber und Darstellung ist schließlich auf die Sache bezogen, worüber man spricht bzw. was sprachlich nachgeahmt wird. Bühler erweitert damit das Verständnis des Theatertheoretikers Johann Jakob Engel, dessen Thesen er in seinem Buch zur Ausdruckstheorie zitiert: „Der Mensch hat mit der Sprache zweyerley Absicht; er will die Ideen von den Objekte mittheilen, die ihn beschäftigen, und will die Art und Weise mittheilen, wie er von diesen Objekten gerührt wird.“[203]

Die Bezugnahme des sprechenden Menschen ist zweifach, er teilt seinem Gegenüber einerseits etwas mit, verständigt sich über die Dinge in der Welt; andererseits zeigt er auf, wie er zu diesen Dingen steht, welche Perspektive er darauf hat, welche affektive Einstellung damit verbunden ist. Engels schauspieltheoretische Unterscheidung von den malenden und den ausdrücklichen Gebärden zeugt von dieser Auffassung: „Malerei ist mir [...] jede sinnliche Darstellung der Sache selbst, welche die Seele denkt; Ausdruck jede sinnliche Darstellung der Fassung der Gesinnung, womit sie sie denkt; des ganzen Zustandes, worin sie durch ihr Denken versetzt wird.“[204]

Bühler greift nun in seinem Organonmodell auf diese Definition zurück. Er erweitert Engels Vorstellung um die appellative Funktion, die das Gegenüber in den Kommunikationsakt miteinschließt. Dabei sind im Bühlerschen Modell jeweils alle Dimensionen gleichzeitig präsent. Es kann jedoch Schwerpunkte geben. In der Bittgeste tritt etwa die Darstellungsfunktion ganz zurück, während Appel- und Ausdrucksfunktion stark werden.[205]

---

202 Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache (1934). Stuttgart 1999, S. 24–33.

203 Zitiert nach Bühler 1933, S. 39.

204 Zitiert nach Bühler 1933, S. 40. Die Unterscheidung der Begriffe Darstellung und Ausdruck findet sich in den meisten Ausdruckstheorien wieder, siehe Bühler 1999 (1934), S. 150.

205 Ein ähnlich orientiertes Modell entwickelt Tomasello, wenn er die „drei allgemeinen Typen von Kommunikationsmotiven“ Auffordern, Informieren und Teilen unterscheidet. Tomasello 2009, S. 99.

Cornelia Müller hat Bühlers Modell in Bezug zur aktuellen Embodiment-Debatte gesetzt und gezeigt, dass es die Bewegungsqualität ist, das ‚Wie' der Bewegung, die man als affektive oder gefühlsmäßige Qualität beschreiben kann. Anders als das ‚Was', die repräsentative Funktion, worauf sich die Geste referentiell bezieht, transportiert die Bewegungsqualität das Zur-Welt-Sein bzw. die ‚Gestenresonanz' auf das Gegenüber.[206]

Die vorgestellten Ansätze skizzieren eine Linie innerhalb der Ausdruckstheorie, die das Bedeuten, das sinnhafte Verstehen und Symbolisieren starkmacht. Ausdruck wird darin als Begriff holistisch konzeptualisierbar: als komplexer Zugang zu Kommunikation, in dem kognitive Erfahrungen, kommunikative Handlungen und Affektivität sich treffen. Diese Idee einer Verbindung von Ausdruck und verkörpertem Denken werde ich später noch filmtheoretisch vertiefen. Zunächst werde ich den Bogen von den allgemeinen Ausdruckstheorien zu einer spezifischen Problematik spannen: der Expressivität des Lachens bzw. der heiteren Gefühle.

Lachen und Weinen

Lachen und Weinen haben in der Ausdruckstheorie einen Sonderstatus. Nach Helmuth Plessner sind sie Grenzformen des Ausdrucks, Phänomene, in denen die Gesamtheit des Körperbezugs momenthaft auseinanderfällt.[207] Die beiden Seiten des Körperbezugs sind ansonsten stets ausgewogen: Einerseits spürt oder ist man sein Körper, mit Gliedmaßen, Rumpf, sensuellen Empfindungen etc. („Körpersein"[208]). Andererseits hat der Mensch die Möglichkeit zur „Abständigkeit"[209], kann seinen Körper instrumentell einsetzen, willentlich Bewegungen ausführen bzw. sich selbst reflexiv betrachten („Körperhaben").[210] Doch wenn der Mensch in einer Situation nicht mehr weiß, wie er reagieren soll, kann in einem „Zwang zum Ausdruck"[211] das Körpersein überhand nehmen, der Leib reagiert automatisch auf die Situation. Im Lachen und Weinen hat der Mensch keine Macht mehr über das

206 Vgl. Müller 2013, S. 204–207.
207 Plessner 2003 (1945), S. 372.
208 Plessner 2003 (1945), S. 241.
209 Plessner 2003 (1945), S. 206.
210 Plessner 2003 (1945), S. 241.
211 Plessner 2003 (1945), S. 248.

eigene Verhalten, kann seine Körperbewegungen nicht mehr steuern oder zurückhalten.[212]

Anders als in gestischen, mimischen oder stimmlichen Ausdrucksbewegungen, in denen die beiden Ordnungen des Körperbezugs ausgewogen blieben, gerate der Mensch mit dem Lachen und Weinen (als „Ausdrucksformen einer Krise“[213]) aus dem Gleichgewicht.[214] Mit den zwei Krisenformen beschreibt Plessner die jeweilige Zeitlichkeit sowie damit verbundene Erfahrungsweisen:

1. Das *Lachen* sei eine Öffnungsbewegung zur Welt. Lacht man, dann sei der Körper mit dem Lachanlass direkt verbunden und reagiere resonant darauf. Die Strukturierung des Ausdrucksbilds im Verhalten weise eine schnelle, kurze, plötzliche Zeitgestalt auf („Eruptivität“).[215] Indem der Mensch, wenn er lacht, sich von sich selbst und den bindenden Kräften zur Situation ablöse, werde er leicht, frei und gehoben. Dadurch könne er sich wieder mit anderen im gemeinsamen Lachen verbinden.[216]
2. Das *Weinen* entspreche einer Schließungsbewegung, einem Rückzug von der Welt, da etwas in der Umwelt übermächtig werde.[217] Das Ausdrucksbild in den Verhaltensformen sei in seiner zeitlichen Artikulation allmählich, langgezogen, andauernd.[218] Zwar reagiere der Körper für den Weinenden, doch werde der Mensch in dem Vorgang sehr persönlich involviert, er werde schwer, ohnmächtig und verschlossen.[219]

Die Grenzformen des Ausdrucks sind so entscheidend, da sich an ihnen der doppelte Körperbezug überhaupt erst aufzeigen lässt. In ihren Erscheinungen tritt der sonst permanent verflochtene Selbstbezug auseinander – materieller Körper und individuierte Person trennen sich kurzzeitig.

Plessner skizziert, wie der Mensch im Lachen förmlich einen Übergiff durch seine eigene Leiblichkeit erfährt.[220] Der Körper schüttelt sich, Anspannung und Erregung müssen abgebaut werden.[221] Dabei unterscheidet Plessner unterschiedliche Lacharten:

212 Plessner 2003 (1945), S. 236.
213 Plessner 2003 (1945), S. 211.
214 Plessner 2003 (1945), S. 364.
215 Plessner 2003 (1945), S. 332 und S. 368–369.
216 Plessner 2003 (1945), S. 332.
217 Plessner 2003 (1945), S. 333.
218 Plessner 2003 (1945), S. 369.
219 Plessner 2003 (1945), S. 368–369.
220 Plessner 2003 (1945), S. 225.
221 Plessner 2003 (1945), S. 252.

> Lustvoll ist es [das Lachen, *Anmerkung von sg*] als Entladung einer Spannung, die im Überschwang der Freude dem Bewegungsdrang, im Kitzel der sinnlichen Erregungsambivalenz, im Spiel im Zwischenzustand zwischen Freiheit und Bindung, bei Komik und Witz der doppelsinnigen Transparenz der Erscheinung (und damit der Zumutung an unsere Fassungskraft), in Verlegenheit und Verzweiflung schließlich der Überkreuzung zwischen Überblick und Ohnmacht entspringt.[222]

Er kategorisiert *auslösende Momente*, die allesamt an eine „Mehrsinnigkeit"[223] gebunden sind, er unterscheidet die Lachformen wie Freude, Jubel, Kitzel, Spiel, Komik, Witz, Verlegenheit und Verzweiflung. Dabei treten vor allem die verschiedenen Intensitäten als Grade von Affektansprache hervor: Er spricht etwa der Freude, dem Jubel eine außerordentliche affektive Kraft zu, während das Spiel und die Komik eher vorstellungsgebunden seien.[224] Die wichtigsten Lachformen verbinden sich über einen Zusammenhang, der an die Spannung von Gegensätzen gebunden ist (das Spiel z.B. „zwischen Freiheit und Bindung", die Verzweiflung „zwischen Überblick und Ohnmacht") [225]. Der Lachende werde in einen Zustand versetzt, in dem er sich als Person vergessen könne, so wirke das Lachen lösend und befreiend. Diese Argumentation, die zwar tendenziell im Lachen eine Distanzierung sieht, sei aber nicht gleichbedeutend mit einer Abwesenheit von Gefühlen oder Affekten, so Plessner:

> Setzt man – was nicht richtig ist – menschliche Distanz zum Anlaß und Kälte des Gefühls einander gleich, dann stimmt die oft geäußerte Ansicht von der Gefühlskälte des Lachens. Tatsächlich handelt es sich aber nicht um Qualität und Tiefe des Gefühls, sondern um eine enge Verbundenheit des Lachens mit dem Bewußtsein, die ihrerseits den Anschein der Gefühlskälte hervorruft. Die Anlässe des Kitzels (in seinen verschiedenen Formen), des Spielens, der Komik und des Witzes bleiben, auch wenn sie unbewußtes *Material* verarbeiten, menschlich gesprochen – d.h. in Beziehung zum Zentrum der Person, das sie nur erlebt, wenn sie sich für etwas einsetzt – an der Peripherie: des sinnlichen Empfindens und der Sensation, der Anschauung und Phantasie, der Auffassung und des Denkens. So haftet auch dem herzhaftesten, humorvollsten, aus der Tiefe des Gefühls heraufquellenden Lachen etwas Oberflächliches an. Der Mensch antwortet mit ihm direkt, ohne sich in die Antwort mit einzubeziehen. Im Lachen wird er gewißermaßen anonym – ein Grund für die ansteckende Kraft, die ihm innewohnt.[226]

222 Plessner 2003 (1945), S. 330.
223 Plessner 2003 (1945), S. 328.
224 Plessner 2003 (1945), S. 277–332.
225 Plessner 2003 (1945), S. 330.
226 Plessner 2003 (1945), S. 331–332.

Die Gefühlskälte des Lachens weist Plessner also zurück, doch er weist ihm andere Eigenschaften zu: eine stärkere Inbezugnahme durch das Bewusstsein, außerdem eine Oberflächlichkeit, nicht im alltagssprachlichen Sinn, sondern bezogen auf die Erfahrung.[227] Lachanlass und Lachen seien aufs Engste miteinander verbunden, daher die Ansteckungsfähigkeit sowie die Möglichkeiten, sich von sich selbst zu distanzieren.

Diese Anonymität im Lachen[228] lässt sich als Offenheit verstehen, erst dies bereite den „rechten Boden, sich der Gewalt der Ausdrucksreaktion zu überlassen."[229]:

> Unsere Skala [von Lachformen, *Anmerkung von sg*] trägt allein der Tatsache Rechnung, dass das Lachen mit zunehmender Distanz des Menschen zum Anlaß Freiheit und Heiterkeit, Fülle und Tiefe gewinnt, mit schwindender Distanz, d.h. wachsender Mitgenommenheit und Benommenheit aber sie verliert.[230]

Mit diesen Worten beschreibt Plessner das Lachen als eine Distanz im Sinne einer Gelassenheit und Gehobenheit – durch eine sich weitende Sicht, durch Leichtigkeit, ein Sich-Lösen von der Umwelt, den Dingen, von sich selbst, ein Abstandnehmen; auf der Basis solcher Distanznahmen könne sich der Mensch dann wieder gemeinschaftlich mit anderen verbinden.[231] Dies kann affektiv als innerliches Explodieren im Jubel und der Freude auftreten oder das Empfinden einer Stärke sein, eines Könnens, einer Wohlgestimmtheit.[232] Zentral sind die räumliche Einstellung zu einem Gegenüber (Nähe/Distanz), der Gewichtseindruck (Leichtigkeit/Schwere) als auch wechselhafte Bewegungsqualitäten (allmählich/ plötzlich).[233] Das Lachen setzt Empfindungskräfte der Vitalität und Gehobenheit frei. Für meine Untersuchung sind diese Phänomenbeschreibungen von höchster Bedeutung, besonders aber ist es die Zeitform des Lachens, die ich mit Bezug zu Plessner weiterentwickeln möchte.

---

227 Plessner 2003 (1945), S. 332.

228 „Im Lachen quittiert der Mensch eine Situation. Er beantwortet sie mit ihm direkt und unpersönlich. Er gerät in einen anonymen Automatismus. Er selbst eigentlich lacht nicht, es lacht in ihm, und es ist gewissermaßen nur Schauplatz und Gefäß für diesen Vorgang." Plessner 2003 (1945), S. 280.

229 Plessner 2003 (1945), S. 330.

230 Plessner 2003 (1945), S. 331.

231 Plessner 2003 (1945), S. 332.

232 Plessner 2003 (1945), S. 279.

233 Plessner 2003 (1945), S. 369.

Zur Zeitlichkeit von Lachen und Weinen

Plessner fasst für das Lachen und Weinen typische zeitliche Verlaufsgestalten auf: die *Eruptivität des Lachens* und die *Allmählichkeit des Weinens* seien besonders charakteristisch für die Ausdrucksbilder. Er beschreibt die Unterschiede:

> Ebenso hängen Unvermitteltheit und Eruptivität mit der Struktur des spezifischen Anlasses zusammen. Eine Unterbindung des Verhaltens durch unausgleichbare Mehrsinnigkeit der Anknüpfungspunkte erfährt der Mensch nicht allmählich, nicht als anwachsende Deutlichkeit, Ergriffenheit und Umstimmung, sondern plötzlich, überraschend, im Aufprall und Rückstoß. Natürlich gibt es eine Entwicklung des Lachens, innerlich wie äußerlich. Nur verläuft sie kürzer als die Entwicklung des Weinens. Vor allem tendiert das Lachen dahin, seinen ‚Anstieg' rasch hinter sich zu bringen und in den Ausbruch überzugehen, während Weinen einen Zug zum Stationärwerden hat, auch wenn es (falls es nicht zum Schreiweinen, Jammern oder Klagen führt) eine Kurve beschreibt: Anwachsen, Kulmination und Versiegen. Die Charaktere der Unvermitteltheit und Eruptivität des Lachens unterdrücken am Ablauf des Ausdrucks den Zug der Entfaltung und des Verklingens, weil ihr reaktiver Sinn es so erfordert. Labilität und Plötzlichkeit gehören nun einmal zum Anlaß des Lachens.[234]

Plessner zeichnet die Zeitformen und Bewegungsqualitäten beider sich gegensätzlich artikulierender Ausdrucksformen auf. Während das Weinen eine Kurve bilde, weise das Lachen Kürze, Raschheit und Plötzlichkeit auf.[235] Eruptivität und Allmählichkeit bezeichnen jeweils Zeitformen, ähnlich wie *accelerando* und *rallentando*. Dadurch wird es möglich, Tempo, Rhythmus und Zeitgestaltung nicht auf der Ebene eines absoluten Zeitmaßes aufzufassen (schnell/langsam). Vielmehr sind Verläufe in Bezug zu ihren zeitlichen Sequenzen (und wiederum zu ihren Kontextualisierungen) im Ausdrucksgeschehen zu perspektivieren.

Plessners Zugang wird im Laufe der Untersuchung immer wieder aufgegriffen. Die in diesem Unterkapitel hervorgehobenen drei Fluchtlinien der Ausdruckstheorie, die ich als 1. Tempi/Bewegung, 2. Gefühlsbegriffe und 3. Ausdruck/Figuration kurzgefasst habe, werde ich im Folgenden mit film- und medientheoretischen Konzepten zu Expressivität in Zusammenhang bringen.

Dabei dienen die ersten beiden herausgearbeiteten Linien zur Konzeptualisierung der *Tempi der Bewegung* bzw. der *Modi des Gefühls*. Die dritte Linie der Figuration soll zu einem „meaning making" in der Filmrezeption in Beziehung gesetzt werden. Da ich mit meiner Arbeit den Fokus sowohl auf die Formen filmischer Expressivität setze als auch danach frage, wie schauspielerische Formen, d.h. menschliche Bewegungen des Gesichts, der Stimme und der Gestik

234 Plessner 2003 (1945), S. 369.
235 Plessner 2003 (1945), S. 369.

darin eingebunden sind, benötige ich diese doppelte Perspektive von der allgemeinen Theorie zum Ausdruck (am menschlichen Körper entwickelt) hin zur Spezifik filmischer Expressivität.

2.4 Filmische Expressivität und die Gestaltung von Zuschauergefühlen

Stand zunächst die allgemeine Ausdruckstheorie im Zentrum, dann verband sich damit vor allem das menschliche Ausdrucksverhalten, auch wenn bereits von den Zeitkünsten die Rede war. Im Zusammenhang mit dem Film verlagert sich nun der Zusammenhang zwischen Tempo und Gefühl in körperlichen Ausdrucksbewegungen hin zum audiovisuellen Filmbild. Das heißt, dass nicht allein der schauspielerische Körper, sondern die filmischen Inszenierungsformen (von denen das Schauspiel nur ein Element unter vielen ist) betrachtet werden. Ausgehend von den Zugängen zum Affekt- und Empfindungsbild gehe ich davon aus, dass filmische Bilder sich den Zuschauern als zeitliche Kompositorik von Ausdruckselementen präsentieren, dass sie selbst einem Gesicht ähnlich sind.[236] Dabei verstehe ich das filmische Bild als immer schon zusammengesetzte, komplexe Bewegung, die figürliche und kinematografisch-rahmende Gestaltung ineinander setzt. Dies mündet in einer Vorstellung, welche das Filmbild als Ganzes in seiner zeitlichen Entfaltung meint, in seiner jeweiligen Ausrichtung auf eine schauspielerische Performance (Stimme, Gestik, Gesicht).

Hierzu beschreibe ich in drei Hauptkapiteln für die Screwball Comedy typische Bildformationen, die in den Kapiteln 3, 4 und 5 dargelegt werden. Dabei leitet mich die Annahme, dass verschiedene Gefühlsorchestrierungen im Kino von unterschiedlichen Zeitlichkeiten filmischer Inszenierung abhängig sind. Die schauspielerischen Formen nehmen in der Screwball Comedy eine prominente Rolle ein. Das *Bewegungstempo* des Filmbilds kann man aber weder allein am Schnitt oder der Kamera, noch allein am Gehen, Rennen oder Schleichen von Menschen im Bild festmachen, sondern nur an dem wahrnehmungsmäßigen Zusammenhang von *filmisch-rahmender und schauspielerischer Expressivität.*

---

236 Hermann Kappelhoff: Unerreichbar, unberührbar, zu spät. Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung. In: montage/av 13 (2004b), H. 2, S. 29–53. Kappelhoff 1998; vgl. Deleuze 1997 (1983), S. 123–170.

Kinästhetik und Ausdrucksbewegung

Während der Anfänge des Kinos aber auch später in der Zeit des Stummfilms in den 1920er Jahren beobachtete man das neue Medium mit großer Aufmerksamkeit. Dabei interessierte die Filmtheorie vor allem, wie die bewegten Bilder es vermochten, Dinge und Vorgänge dem alltäglichen Blick zu enteignen und an ihnen eine bis dahin neue, unbekannte Dimension aufzuzeigen: Aufgenommene Gegenstände, Antlitze und Räume wurden in ihrer sinnlichen und materiellen Beschaffenheit erlebt, ohne – wie Béla Balázs schreibt – immer schon von der Sprache vermittelt (bzw. zugedeckt) zu sein.[237] So hat man in den sich bewegenden Ansichten filmischer Bilder eine neue Form des sinnlichen Denkens und Empfindens wahrgenommen. Rudolf Arnheim, Hugo Münsterberg, Sergej Eisenstein und Béla Balázs beschreiben die expressiven Formen filmischer Bewegungsbilder als aufs Engste mit den Gemütsregungen der Zuschauer verbunden.[238] Aus den filmtheoretischen Positionen möchte ich beispielhaft Arnheim herausgreifen, in einer Textpassage zur ‚Bewegung' legt er sein Verständnis davon nahe:

> Sehen wir etwa, wie eine Mutter ihr Kind zu Bett bringt, so begreifen wir nicht nur diesen Vorgang, sondern in einem guten Film unterrichten uns zugleich die ruhigen oder hastigen, gewandten oder zuckenden, kräftigen oder schwächlichen, sicheren oder zaghaften Bewegungen der Mutter über ihren Charakter, ihr Verhältnis zu ihrem Kind und ihren augenblicklichen Gemütszustand; und der Gegensatz zwischen dem unvernünftigen Zappeln des Kindes und dem selbstbewussten Hantieren der Mutter ergibt eine Art Bewegungskontrapunkt, der den Ausdruckscharakter der Szene mindestens so stark bestimmt, wie das Aussehen der Mutter, des Kindes und der Umgebung, in der sie uns gezeigt werden.[239]

237 Siehe: Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924). Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs, Frankfurt a.M. 2001, S. 16–23.

238 Unter dem Stichwort des *physiognomischen Denkens* siedelt Balázs den Film zwischen körperlichen und geistigen Erlebensweisen an. Balázs 2001 (1924). Ähnliches haben u.a. Münsterberg, Arnheim oder Eisenstein formuliert. Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916). In: Jörg Schweinitz (Hg.): Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino. Wien 1996, S. 28–40; Hugo Münsterberg: Warum wir ins Kino gehen (1915). In: Dimitri Liebsch (Hg.): Philosophie des Films. Grundlagentexte. Paderborn 2005, S. 28–40; Rudolf Arnheim: Film als Kunst (1932). Frankfurt a. M. 1979; Sergej M. Eisenstein: Montage der Filmattraktionen (1924). In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 15–40.

239 Rudolf Arnheim: Bewegung im Film (1934). In: ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film, hg. von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 1979, S. 41–46. Hier: S. 42.

Freilich nimmt seine Beschreibung vor allem die Schauspielbewegungen auf. Dabei betont er die Bewegungsqualitäten, die über einen „Gemütszustand" Aufschluss gäben. Gerade körperorientierte Adjektive zeigen dies auf: „die ruhigen oder hastigen, gewandten oder zuckenden, kräftigen oder schwächlichen, sicheren oder zaghaften Bewegungen" machten ein „Verhältnis" zwischen Mutter und Kind anschaulich. Er nennt ein weiteres Beispiel: Im Film MENSCHEN IM HOTEL etwa sei an Greta Garbos Körper – am Gang, an den Gesten etc. – eine ganz bestimmte *Bewegungsmelodie* zu erkennen: Entsprechend der Bewegungsqualitäten sei diese mal „sieghaft und kräftig, selig beschwingt, müde, gebrochen, angstvoll oder schwach".[240] Wieder beschreibt Arnheim den menschlichen Körper mit all seinen Ausdrucksmöglichkeiten: „die *Mimik* des menschlichen Gesichts und die *Pantomimik* des Körpers und der Gliedmaßen – in ihnen drückt sich auf die direkteste und gewohnteste Art menschliches Denken und Fühlen aus."[241]

Doch nicht nur an den Schauspielkörpern zeichnet Arnheim die Ausdrucksdimension nach. Die kinematografische Formen selbst begreift er als ausdrucksvoll, eine Kamerabewegung zeige bestimmte Wahrnehmungsweisen, z.B. die einer Subjektivität, „eines Taumelnden, Stürzenden, Fliegenden".[242] Solche Vorgänge seien gegeben, da die Kamera tatsächlich „konkrete, körperliche Vorgänge festhalten" könne.[243] Dadurch werde es möglich, dass das filmische Bild allein aus Aufnahmen von Gegenständen und Natur affektive Atmosphären herzustellen vermag. Er nennt als Beispiele das „Ziehen der Wolken, das Wiegen des Korns, der Sturz eines Wasserfalls", das Hin und Her des Uhrpendels.[244]

> Der Vorführung des Seelischen, die auf der Sprechbühne ein Monopol des Menschen, des Schauspielers ist, dienen beim Film tote Requisiten ebenso wie der mimende Mensch, eine zerbrochene Fensterscheibe ebenso wie ein zuckender Mund, ein Häufchen zerdrückter Zigarettenstummel ebenso wie das Getrommel nervöser Finger. So ergibt sich auch von hier aus die für die Filmkunst so bezeichnende Einordnung des Menschen in die Welt der Dinge. Nicht anders als der Menschenkörper des Darstellers zeigen andre Dinge der Welt die Spuren menschlichen Fühlens und menschlicher Entschlüsse.[245]

240 Arnheim 1979 (1934), S. 43.
241 Arnheim 1979 (1932), S. 173.
242 Arnheim 1979 (1934), S. 45.
243 Arnheim 1979 (1932), S. 167.
244 Arnheim 1979 (1934), S. 43.
245 Arnheim 1979 (1932), S. 181–182.

Arnheim zeigt auf, dass die dingliche und menschliche Welt im Film gleichermaßen zur Erzeugung „seelischer" Vorgänge verwendet werden. Aus Arnheims Betrachtung, welche den Menschen qua Montage in die Welt des Gegenständlichen und die Dinge in die Welt des Empfindens einfügt, spricht der neusachliche Zeitgeist.[246] Die Kunstfertigkeit schauspielerischer Mimik im Film präge sich je unterschiedlich gerahmt, kontextualisiert, gestaltet und inszeniert in verschiedenen kinematografischen Traditionen aus: Die Groteske stilisiere ein „pompöses Gesichter- und Gliederspiel"[247], Gesichtsausdrücke im russischen Stummfilm behandelten das menschliche Antlitz eher als Requisit[248] und der Tonfilm bzw. das Sprechen darin, so Arnheim, trage generell zu einer „Abbauarbeit", zu einer „Entlastung der Mimik" bei.[249] Arnheim betrachtet Schauspielkörper und Filmtechnik als stark miteinander verschränkt.

Denkt man mit Arnheim weiter, dann lassen sich äquivalent zu den „zaghaften", „zuckenden", oder „kräftigen" Schauspielbewegungen, die er am Beispiel der Garbo beschreibt, ebenfalls Bewegungsqualitäten auf der Ebene von Kamera, Schnitt oder Lichtdramaturgie finden, welche z.B. ruhig, hastig oder zaghaft sind. Solche Bewegungsqualitäten können den schauspielerischen Bewegungen entsprechen oder widersprechen, sie überlagern, verdecken oder hervorheben.

Wie eine solche Verwebung von Ausdrucksqualitäten des Schauspiels in der filmischen Artikulation stattfinden kann, beschreibt Arnheim anhand einer Szene aus CHICAGO[250] von 1927; die Sequenz spielt im Zuschauerraum eines Gerichtssaals:

> Man sieht in Großaufnahme eine Bank von jungen Mädchen, die mit offenen Augen gespannt der Verhandlung folgen und dabei ihren Kaugummi mahlen: wie Maschinen arbeitende Münder. Und nun geschieht irgendein aufregender Zwischenfall im Prozess, und wieder sieht man die Großaufnahme der kauenden Mädchen im Zuschauerraum, und plötzlich bleibt ihnen wie auf Kommando der Mund stehen – seelischer Vorgang: Spannung, der Atem stockt ihnen! [...] Diese indirekte Form der Darbietung vielmehr ist so neu, dass sie dem im Bilde gemeinten Seelenzustand zu stärkster Gegenwärtigkeit verhilft. Aber diese Einkleidung ist nicht nur neu, sie ist auch höchst schlagend, weil nämlich der Zusammenhang zwischen dem äußeren Vorgang und dem inneren, den er ausdrückt, nicht bloß inhaltlich-gedanklicher, sondern auch anschaulicher Natur ist: wenn die Mädchen ihre Münder anhalten, weiß man nicht bloß, versteht man nicht bloß: Sie sind gespannt! weil einem

246 Vgl. Hermann Kappelhoff: Der möblierte Mensch. G. W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino. Berlin 1995, S. 26–28.
247 Arnheim 1979 (1932), S. 176.
248 Arnheim 1979 (1932), S. 177.
249 Arnheim 1979 (1932), S. 176.
250 CHICAGO (Frank Urson, USA 1927).

> etwa aus der Erfahrung bekannt ist, dass Leute, die gespannt sind, plötzlich in ihrer Beschäftigung innehalten, sondern: der anschauliche Vorgang, dass nämlich eine gleichförmige, rhythmische Bewegung plötzlich auf einen Schlag eingestellt wird, enthält auch die charakteristischsten Eigenschaften des inneren Vorgangs, der dargestellt werden soll; auch diesen inneren Vorgang würde man so beschreiben, dass die gelassene Ruhe, mit der die Mädchen dem Vorgang folgen, plötzlich jäh abbricht – eine beklemmende Stauung. Und das ist auf eine geschickte Weise ins Optische transponiert.[251]

Arnheim betont, dass die spezifische zeitliche Gestaltung der Szene entscheidend dafür sei, dass man in einem visuellen, äußeren Vorgang einen inneren Vorgang, einen „Seelenzustand" wahrnehme (Abb. 1).

Arnheim beschreibt, wie die Aktion des Schauspiels mit dem filmischen Ausdruck verwoben ist. Man sieht nicht nur von außen auf die drei Mädchen. Vielmehr sei „ein seelischer Vorgang: die Spannung" über die *Bewegungsqualität* („die gelassene Ruhe", die „plötzlich jäh abbricht – eine beklemmende Stauung") „auf geschickteste Weise ins Optische transformiert" (s.o).

Mit Arnheim kann man somit das Verhältnis von Schauspiel und filmischer Expressivität fokussieren. Einerseits erzeugen die Schauspielerinnen durch ihre Mimik, jede für sich, ein zeitliches Körperbild, das man als Überraschung und Anspannung in komödiantischer Überzeichnung an jeder einzelnen Schauspielerin beschreiben mag. Andererseits sind die Mädchen Teil einer bildlichen Einstellung und diese richtet sich als Ganzes (einer Orchestrierung von drei Frauengesichtern, nah gerahmt) in der Zeit (die Einstellung wird in der Szene über die Montage wiederholt) an den Zuschauer.

Wie dies zustande kommt, lässt sich mit Hermann Kappelhoffs Theorie- und Analysekonzept filmischer Expressivität verdeutlichen, zielt es doch auf eben jenen Prozess ab, der ein äußeres Bild in ein inneres Bild transformiert:

> So verstanden vollzieht sich die Bewegung des kinematografischen Bildes in drei Dimensionen, in der äußeren Bewegung des Dargestellten (die Bewegung dargestellter Objekte im Raum), in der inneren Bewegung des audiovisuellen Bilds (die Zeit des sich entfaltenden Films) und in der Übertragung der Bewegung des sich entfaltenden Films auf die Empfindungsbewegung des Zuschauers (der Prozess der 'Verinnerlichung'). Als ein solches „Bewegungsbild" ist der Film zur paradigmatischen Darstellungsform für die Kunst des 20. Jahrhunderts geworden (. . .)[252]

Das Dargestellte (das Schauspiel, die sichtbaren und hörbaren Dinge, Objekte) ist immer schon in die kinematographische Inszenierung eingebettet, es wird innerhalb des filmischen Bewegungsbilds verzeitlicht und richtet sich als

251 Arnheim 1979 (1932), S. 179–180.
252 Kappelhoff 2004a, S. 21.



Abbildung 1: Das wohl abgestimmte mimische Spiel und seine Bewegungsqualitäten in CHICAGO.

Wahrnehmungsform an die Zuschauer. Die kinematografische Bewegung – die *Ausdrucksbewegung* – ist dabei eine modellierende Kraft, eine lenkende, prägende Gestaltung, Konstruktion und Formation von Wahrnehmungs- und Empfindungsprozessen:

> Das kinematografische Bild wäre per se als eine mediale Form zu begreifen, die unmittelbar auf die Affektbewegung der Zuschauer durchgreift und sich einzig in der Zeit seiner Wahrnehmung verwirklicht.[253]

Die ästhetisch-fluiden Bildformen sind dementsprechend als bewegliche Energien dieser Affektbewegung zu begreifen. Am Paradigma der Großaufnahme verdeutlicht sich die Ausdrucksdimension des Filmischen besonders deutlich:

> Die Großaufnahme transponiert das Mimische der Schauspielkunst, die Ausdrucksdimension des Gesichts, in eine Dimension des kinematografischen Bildes [. . .]. Sie artikuliert eine Ausdrucksbewegung, die sich über allen Ebenen des Kamerabildes, die Ausleuchtung, die gegenständliche Zeichnung, die Farben ausbreiten mag [. . .]. Das Mienenspiel des Gesichts bezeichnet die genuine Quelle, den „Ursprung“ dieser Art der Bewegung, nicht aber deren Grenze.[254]

253 Kappelhoff 2004a, S. 19.
254 Kappelhoff 2004b, S. 44–45.

Dargestellte Objekte und Körper, die man auf der Leinwand sieht, sind immer nur als Teile des filmischen Bildes wahrnehmbar. Doch sie können Qualitäten, Elemente, Intensitäten etc. an andere Inszenierungsformen abgeben oder von diesen aufnehmen. Das ‚Transponieren' bezeichnet bei Arnheim und Kappelhoff den Übergang des Gesichts, das einst vor der Kamera stand und in ein Bewegungsbild auf der Ebene der Montage übergeht und dadurch die Zuschauerwahrnehmung orchestriert.

> Im Film ist das Ausdrucksspiel des Schauspielers kein für sich bestehendes Element, sondern ein integraler Bestandteil des kinematografischen Bildes. „Schauspielkunst im Film" bezeichnet letztlich eine rein analytische Kategorie, die auf der Ebene der Darstellung kein für sich bestehendes Bedeutungssystem ausbildet. Sie ist immer in ein komplexes relationales Gefüge der zeitlichen Struktur des kinematografischen Bildes eingefügt.[255]

Schauspielkörper und Gegenstände (bei CHICAGO z.B. die mahlenden Münder, die Schleife, die Hüte der Frauen) sind ohne die Bildgestaltung (Kaderbewegung, Montage, Beleuchtung) nicht zu denken, aber sie lassen sich selbst auch als Inszenierungselemente (als Formen, graphische Elemente) fassen. Die Landschaften, Orte, Dinge und Schauspieler, die in den einzelnen Einstellungen ansichtig werden, werden verzeitlicht und in eine übergeordnete Bewegung eingefasst. Diese ‚innere' Bewegung in der Zeit wird erst durch einen Zuschauer realisiert, der zum Resonanzkörper für das filmische Bild wird.[256]

Dennoch bleiben die sich bewegenden Körper, die Dinge, die „Bewegung dargestellter Objekte im Raum"[257] für den Zuschauer eine Art Ankerpunkt des eigenen Empfindens. Berührt mich eine Szene, etwa die der mahlenden Münder aus CHICAGO, dann genieße ich einerseits die Selbstaffizierung, dass ich meine eigenen Wahrnehmungskräfte spüre. So sind die Gesichter Ursprung des Vergnügens. Von denen im Bild dargestellten Frauengesichtern verweist einerseits jedes auf sich als ganz eigene Körperlichkeit. Andererseits sind sie bildlich so angeordnet – sie kauen und stoppen das Kaugummikauen –, als wären sie ein Gruppenkörper. Die Rahmung, die Kadrierung, der Schnitt, das sich entfaltende Filmbild, stiftet diese Einheit, es lässt die einzelne Körperlichkeit mit den anderen in einer Bildform verschmelzen. Kappelhoff schreibt: „Die schauspielerische Darstellung geht in der Bewegung eines sich entfaltenden Bewegungsbildes auf und bildet doch in ihrer zeitlichen Struktur die Keimform, aus der heraus sich das kinematografische ‚Empfindungsbild' entfaltet."[258] In Anlehnung an diese

255 Kappelhoff 2004b, S. 44.
256 Kappelhoff 2004a, S. 21.
257 Kappelhoff 2004a, S. 21.
258 Kappelhoff 2004b, S. 44.

Formulierung Kappelhoffs, die er am melodramatischen Bildtypus des Affektbilds aufzeigt, möchte ich diesen Vorgang von der *Keimform zur figurativen Verzweigung* nennen: Die Bewegung multipliziert sich in ihren Dimensionen, in denen sie wirksam wird. So löst sich die Dynamik von den Einzelgesichtern ab, wird zur Gruppenbewegung, zur Montage und setzt sich als Empfindungsbewegung fort. Doch gleichzeitig bleibt die Bewegung immer noch an ihren Ursprung, an das Bildelement gebunden: an den einzelnen kauenden, mahlenden Mund. Was bleibt ist nicht nur der affektive Vorgang, sondern man realisiert als Zuschauer die eigene Gestimmtheit als auf die Schauspieler oder andere Gegenstände bezogen. Kleine, kürzere Detailbewegungen können nach Kappelhoff zur ‚Keimform'[259] von großen sequenzübergreifenden Bewegungen werden. Dieses Prinzip hat Gilles Deleuze etwa am Beispiel der „Globalbewegung" bei Hitchcock aufgezeigt (er zitiert hierbei Francois Regnault). Dabei gebe es für jeden von Hitchcocks Filmen

> [...] eine Globalbewegung oder eine „geometrische bzw. dynamische Grundform" [...], die in ihrem Reinzustand im Vorspann erscheinen könnte: „die Spiralen in *Vertigo,* die gebrochenen Linien und die Schwarz-Weiß-Kontraststruktur in *Psycho,* die cartesischen Pfeilkoordinaten von *North by Northwest*..." [...] so kann in *Vertigo* die große Spirale zum Schwindelfall des Helden werden, aber auch zu der Strecke, die er mit seinem Auto beschreibt, oder auch zur Spange im Haar der Hauptdarstellerin.[260]

Diese dynamischen Grundformen mag man nach Kappelhoff auch als poetologische Prinzipien zwischen Affektbewegung und kognitiver Reflexion auffassen, die als kreativer Akt einer *Poesis des Filme-Sehens* realisiert werden.[261] Deleuze fasst sie in ähnlicher Weise als Bildformationen, die einerseits das Wahrnehmen, das Empfinden selbst sind und gleichzeitig an die Figuren rückgebunden werden, wie er anhand von VERTIGO[262] erklärt:

> Vertigo zum Beispiel vermittelt uns ein echtes Schwindelgefühl, und das Schwindelerregende daran ist – im Herzen der Heldin – die Beziehung zu sich selbst als Doppelgängerin [...].[263]

So gesehen sind die „Globalbewegungen" des Films nichts Anderes als die Erfahrungsformen des Zuschauers selbst. Sie können sich in einer Szene oder einem ganzen Film fortpflanzen, sie können wachsen und sich ästhetisch verzweigen.

259 Kappelhoff 2004b, S. 44.
260 Deleuze 1997 (1983), S. 39–40.
261 Kappelhoff 2018, S. 11.
262 VERTIGO (Alfred Hitchcock, USA 1958).
263 Deleuze 1997 (1983), S. 274.

Gemeinsam ist ihnen, dass sie zwar grafischer Art (Spiralen, Linien bei Hitchcock etc.) oder lichtinszenatorischer, formativer oder musikalischer Natur sind, doch meist figürlich gebunden auftreten, zumindest im narrativen Film. Sie keimen auf in Bildformationen, heften sich an Stimmen, Mimiken, Gesten und Worte und werden dann zu komplexen audiovisuellen Kompositionen. Dieser Aspekt, wie die Zuschauererfahrung an bestimmte Inszenierungsweisen gebunden ist, dies jedoch meist an Figuren rückbindet, wird später in den Kapiteln zu Geste und Gesicht weiter vertieft.

Gefühl: Die Affizierung des Zuschauers

Das Überspringende, Fortpflanzende und Verzweigende von Bildintensitäten, die als leibliche Resonanz erlebbar werden, lässt sich als Vorgang der Affizierung fassen. Die filmischen Affekte mögen auf Zuschauer überspringen, sie sind zunächst jedoch nicht-menschlicher Natur. Sie können sich vielfältig audiovisuell artikulieren, sie können etwa das „Schneidende", „Zerteilende"[264] sein, ein sich Vereinigendes, Explodierendes oder ein Tönen, Leuchten, Sich-Sättigen. Deleuze zeigt in seinen Ausführungen zum Affektbild auf, wie er das Verhältnis von Ausdruck und Affekt denkt:

> Der Affekt ist eine Entität, das heißt Potential oder Qualität, Er wird ausgedrückt: Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, was ihn ausdrückt, auch wenn er sich völlig von ihm unterscheidet. Was ihn ausdrückt, ist ein Gesicht, das Äquivalent eines Gesichts (ein in ein Gesicht verwandeltes Objekt) oder sogar ein Satz.[265]

Deleuze betrachtet die filmischen Formen der Audiovision als Äquivalente des Gesichts. Im Anschluss an Balázs arbeitet er die Expressivität des kinematografischen Bildes heraus. Ist das Filmbild in seiner Gestaltetheit ähnlich arrangiert wie eine mimische Bewegung, dann lässt es sich als Potential oder Qualität beschreiben, als Bewegung, die an dynamische Gesichtszüge gebunden ist (Intensitätsreihen) oder die der bleibenden Flächigkeit des Gesichtsumrisses entspricht (reflektierende Einheit). Die Formen des *reflexiven Gesichts* und *intensiven Gesichts* sind Prinzipien dieser Gesichtshaftigkeit des filmischen Bilds[266]: Einmal ist die Kontur, der Umriss oder die Fläche des

264 Deleuze 1997 (1983), S. 136.
265 Deleuze 1997 (1983), S. 136.
266 Hermann Kappelhoff und Sarah Greifenstein: Feeling Gloomy or Riding High: Timings of Melodrama and Comedy. In: Marie-Luise Angerer, Michaela Ott und Bernd Bösel (Hg.) Timing of Affect. Epistemologies of Affection. Zürich 2014, S. 263–282.

Gesichts angesprochen, dann verwendet Deleuze den Begriff der Qualität. Dann wieder sind stärker die expressiven Mikrobewegungen als Intensitäten wahrnehmbar: In dieser Hinsicht bezieht sich das Gesichtshafte auf die Züge, die als Potentalitäten zusammenwirken. In diesem Sinn, so Deleuze, existiert das Ausgedrückte nicht unabhängig von seinem Ausdruck.[267] Der Affekt ist gerade nicht durch eine Zeichenbeziehung zum Ausdrückenden bestimmt, vielmehr sind sie nicht voneinander ablösbar. Die filmischen *Affekte* sind in dieser Hinsicht unpersönliche, nicht-subjektive und nicht-menschliche Kräfte, die sich – wenn man über Deleuze hinaus den Zuschauer mit einbezieht – als *dynamische Berührungsformen*[268] ausprägen und dann Filmbewegung und Zuschauerkörper miteinander verbinden. In den wahrnehmungsbedingten Berührungen zwischen Leinwand und Zuschauerkörpern realisieren sich diese Kräfte, Intensitäten und Potentiale, als reine Affekte.

Erst in einer gewissen Dauer setzen sich die Affekte in der Filmerfahrung kompositorisch zusammen, erst über einen gewissen Zeitraum bildet sich die Erfahrung eines Zuschauergefühls.[269] Dabei ist dieses als Zusammenspiel aus affektiven, perzeptiven und kognitiven Prozessen zu verstehen, es baut darauf auf, dass man sieht, hört und spürt, aber auch sich erinnert, reflektiert und urteilt. Erst in dieser Anordnung zeitlicher Erfahrung wird dem Zuschauer, wie Kappelhoff schreibt,

> [...] das kinematografische Bild in der Zeit seiner Entfaltung zu einem Objekt, das Gefühle nicht repräsentiert, sondern sich in ihm als ein ‚Ich nehme wahr, ich denke, ich empfinde' realisiert. Ihm wird das kinematografische Bild in seiner inszenierten Zeitlichkeit zu einem ‚inneren Objekt', zu einer psychischen Realität.[270]

Während die Affekte kurze Intensitäten oder starke Wechsel der Qualitäten sein können, ist das Zuschauergefühl durch eine andauernde Entfaltung bzw. an eine rezipierende Subjektivität gebunden. Die Affekte sind nicht-persönlich, anonym, erst im Zuschauergefühl realisieren sie sich als ein Zusammenhang von Empfinden, Verstehen und Wahrnehmen. In diesem Sinn verstehe ich das *Zuschauergefühl*, das sich in der Filmerfahrung konstituiert als *dynamische Bindungsform,* die an eine wahrnehmende Subjektivität gebunden ist und welches

---

267 Vgl. Gregg Lambert: Expression. In: Charles J. Stivale (Hg.): Gilles Deleuze. Key Concepts. Chesham 2005, S. 35–42.
268 Siehe Kapitel 2.3.
269 Vgl. Kappelhoff und Bakels 2011.
270 Kappelhoff 2008, S. 206.

die Umwandlung des kinematografischen Bildes in ein „inneres Objekt“, einen inneren Gefühlsprozess meint.[271]

In diesem Prozess spielt vor allem die Zeitgestaltung selbst eine Rolle. Diese wird durch Tempi, Rhythmizität und andere Dimension der Zeiterfahrung wirksam.

Bewegung: Filmische Tempi und Bewegungsqualitäten

Die Tempi oder Bewegungsqualitäten sind Präsenzen filmischer Bewegung, sind aber immer schon eingefasst in Wahrnehmungsvorgänge, in Zuschauererfahrung und Affektivität. Die wie oben bei Arnheim skizzierten Bewegungsweisen wie z.B. ruhig, schwankend, das Wiegen, Auf und Ab, hastig, etc. dienen dabei als Zugriff der Beschreibung einer solchen kinästhetischen Affizierung.

Die Bewegungsqualitäten lassen sich als amodale Eigenschaften fassen, die sich im Schnitt, in der Kamera und in den Schauspielbewegungen aber auch in den Atmosphären der Lichtdramaturgie realisieren können, welche die einzelnen Einstellungen miteinander verweben. Alle Bewegungsformen sind hierfür relevant: das Explodieren, das Gleiten, das Verwischen, das Hüpfen, Schleichen, das leichte Trippelnde, das harte und schwere Hackende, das Rutschende, Sichdrehende, Aufsteigende, Drückende etc. Methodisch-deskriptiv fokussiere ich entsprechend Bewegungsverben (oder ihre Substantivierungen) für die gesamte Verlaufsform (z.B. das Klopfen) und Adjektive zur Präzision der sinnlichen Eigenschaften dieser Bewegung (das sanfte Klopfen, das eilig-hastige Klopfen, das harte-energische Klopfen). Damit ist die Problematik angesprochen, wie sich Tempi des Kinematografischen überhaupt fassen lassen, nämlich nur im Zusammenspiel aller Inszenierungsebenen. Die Tempi sind in gewisser Weise die sich wandelnden Qualitäten und Intensitäten. Mit ihnen sind andere Eigenschaften sinnlicher, wahrnehmbarer Materialität verbunden.

An den Phänomenen der Zeitlupe und des Zeitraffers lässt sich diese Problematik verdeutlichen. So ist in der Zeitlupe das Tempo langsam, gedehnt und damit wird auch die sichtbare Körperbewegung als andere Materialität wahrnehmbar: als schweres Gewicht; minimale Bewegungsdetails werden sichtbar, intensiver wahrnehmbar. Die Zeitlupe vergrößert die Bewegung selbst wie unter einer Lupe, sie ist ein Äquivalent zur „Großaufnahme“, so Jean

271 Zum Film als „Objekt im Übergang zwischen äußerem Bild und innerer Imago“ siehe Kappelhoff 2004a, S. 305.

Epstein.[272] Die Zeitlupe verleihe, so Arnheim, der Bewegung eine „eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische" Wirkung.[273] Anders der Zeitraffer, der eine Art Skizze von körperlichen Bewegungen zu schaffen scheint, in der die Gesten leicht, fast ohne Gewicht und kurz aber auch zerhackt erscheinen: als Abkürzungen, Zuspitzungen vom Gehen, Laufen oder Tanzen, als Andeutung, aber auch Essenz oder Karikatur. Andererseits, so hat es Arnheim betont, könne der Zeitraffer eben auch andere Zeitlichkeiten erst sichtbar machen, die uns sonst nicht zugänglich sind:

> [Bei] diesen Aufnahmen [den Zeitrafferaufnahmen von Pflanzen *Anm. sg*] hat sich herausgestellt, daß die Pflanzen eine Mimik haben, [. . .] Die wiegenden, rhythmischen Atmungsbewegungen der Blätter, der erregte Tanz der Blätter um die Blüte, die fast obszön wirkende Hingabe, mit der eine Blüte sich öffnet – die Pflanzen waren plötzlich lebendig geworden und zeigten Ausdrucksbewegungen von genau der selben Art, wie man sie von Menschen und Tieren kennt. Wie eine emporkletternde Pflanze ängstlich tastend, unsicher, nach Halt sucht, wenn ihre Ranken sich an einem Gitter hochwinden, wie eine welkende Kaktusblüte fast mit einem Seufzer den Kopf neigt und zusammenknickt – es war die unheimliche Entdeckung einer neuen lebendigen Welt in einem Bezirk, aus dem man zwar wußte, daß dort Leben zu Hause sei, es aber niemals ‚in Tätigkeit' hatte sehen dürfen.[274]

Die ‚Ausdrucksbewegungen' der Pflanzen, die fast menschlich wirkenden Tast-, Such- oder Öffnungsbewegungen, erscheinen als Verhalten, weil ihre Zeitlichkeit an den menschlichen Zeit-Maßstab einer sichtbaren Bewegung angepasst wird. So ähnelt ihr Wachsen und Aufrichten der Geschwindigkeit eines wesenhaften Sich-Bewegens.

Die Tempi der Bewegung sind demnach nicht als messbare Pole von ‚schnell' vs. ‚langsam' zu verstehen, sondern als kinematografische Verfahren, welche – wie Zeitlupe und Zeitraffer – eine spezifische Entfaltung von Zeitlichkeit ermöglichen, die eine ganz eigentümliche Seite der Dinge, eine ganz anders beschaffene körperliche, sinnliche Welt zu offenbaren vermag, die uns sonst verborgen bliebe. Aus der Beobachtung zur Zeitlupe kann man auch für jede andere langsame-gedehnte Bewegung schließen, dass sie die Bewegung tendenziell vergrößert, dass mit der Verlangsamung all ihre feinsten Nuancen sichtbarer werden, dass kleine Details gewichtiger werden, weil sie anhalten,

---

272 Zitiert nach Jacques Aumont: The Face in Close-Up. In: Angela Dalle Vacche (Hg.): The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History. New Brunswick 2003, S. 127–148, hier: S. 146.

273 Arnheim 1979 (1932), S. 138.

274 Arnheim 1979 (1932), S. 137. Es handelt sich bei Arnheims Beispiel um *Das Blumenwunder*, ein Film von I.G. Farben / BASF, 1926, der sehr bekannt war, über ihn schrieben auch Max Scheler, Helmuth Plessner und Walter Benjamin. Siehe Gertrud Koch: Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart. Berlin 2016, S. 18–21.

andauern und sich nur graduell verändern. Ebenso kann man aus der Beobachtung zum Zeitraffer sagen, dass Beschleunigungen im Kino ebenso die Gewichtswahrnehmung beeinflussen: so wirken beschleunigte Gesten leicht, klein, luftig, zart oder auch kindlich. Für die Frage nach den Tempi bzw. Bewegungsqualitäten sind also die Wahrnehmungsbedingungen, die phänomenalen Eigenschaften, mit denen eine Bewegung einhergeht entscheidend. Im Zusammenhang mit der Perspektive dieser Untersuchung stellt sich die Frage, wie das Wahrnehmen einer schauspielerischen Geste filmisch kontextualisiert ist; wie eine Geste z.B. von wilder Extase durch das Kinematografische moduliert wird, je nachdem ob sie in einem starren, anhaltenden Kader von weit weg oder in eine dynamische Montagebewegung mit vielen Großaufnahmen eingebettet ist. Als Tempi fasse ich modalitätsunabhängige, dynamische Bewegungsqualitäten, die sich sowohl in menschlich-schauspielerischen als auch filmischen Ausdrucksformen (Schnitt, Kamerabewegung etc., Änderung der Lichtvaleurs etc.) artikulieren. Beispiele für die Bewegungsqualitäten sind: *ruhig, schnell, rasch, langsam, beschleunigend, verlangsamend, hastig, eilig, getragen, kontinuierlich, gleitend, unterbrochen, gleichmäßig, wiederholend, zaghaft, zögerlich*. Diese werden ergänzt durch sinnliche Attribute des Gewichts, der Form, Richtung und Materialität: *zart, leicht, schwer, emporsteigend, weitend, engend, kurvig, glatt etc.* Zudem werden auch weitere rhythmische (oder durch exakte Verlaufskonturen bestimmte) Bewegungsformen in die Beschreibung einbezogen: *hüpfen, springen, schweben, wirbeln, drücken, verharren, explodieren, pressen, zittern, beben etc.* Darüber hinaus wird es darum gehen, wie in audiovisuellen Bildern dynamische Ausdrucksformen synästhetisch beschreibbar werden, wie Klanglichkeit und Visualität interagieren und sich in der Wahrnehmungssynthese zusammensetzen. Ein klassifizierendes Bewegungsvokabular, für die Analyse nutzbar, wird in Kapitel 4 (Geste) entworfen.

Nachdem ich nun die erste und zweite Linie der Ausdruckstheorie zur ‚medialen und künstlerischen Expressivität' (im Hinblick auf die *Tempi der Bewegung)* sowie zu ‚Ausdruck und Gefühl' in den Forschungsbezügen verortet habe, möchte ich nun die dritte Linie der Ausdruckstheorie ‚Sprachlichkeit, Zeichenhaftigkeit und Ausdruck' im Hinblick auf verkörpertes Denken und Verstehen filmtheoretisch wenden. Dies möchte ich unter dem Stichwort der metaphorischen Figuration erläutern.

Figuration: Cinematic Metaphor und das filmische Denken

Mit der Komik in den Filmen des Komödiengenres wird oftmals ein Inkongruenzerleben von Zuschauergefühlen und fiktiven Figurengefühlen inszenatorisch

erzeugt. Da ein überwiegender Teil der Forschungsliteratur zur Screwball Comedy narrative Handlungen, Erzählmuster und fiktiven Figuren als reine Repräsentationen beschreibt, ohne den Prozess einer Entstehung von Fiktionalität zu hinterfragen (siehe Unterkapitel 2.2.), kann dieser Aspekt mit den üblichen Modellen filmwissenschaftlicher Filmanalyse nur unzureichend erklärt werden. Daher möchte ich mit dem Fokus auf filmische Metaphorik rekonstruieren, wie audiovisuelle Figurationen und verkörperte Verstehensprozesse in der Filmerfahrung entstehen. Dies soll in Bezug zu meiner zweiten grundlegenden Perspektive der Arbeit, der *Eingebettetheit des Schauspiels in das Filmbild* erörtert werden. Ich frage danach, auf welche Weise der Verstehensprozess mit den Zeitinszenierungen zusammenhängt. Ziel dieser Fokussierung ist es, ein vom Zuschauererleben geprägtes Empfinden im Hinblick auf die Figurenkonstruktion zu erschließen. Dabei sind Übertragungsprozesse von Erfahrung angesprochen, die sich aus neophänomenologischer Perspektive im Zusammenhang mit Prozessen des Somatischen, der Affizierung und Leiblichkeit beschreiben lassen. Weniger im Blick waren für die philosophisch-ästhetische Linie der Filmwissenschaft bis vor Kurzem jedoch Prozesse der Semiose, der Sinn- oder Bedeutungsformung sowie Figurenkonstruktion und Narrationsbildung. Als Denkfigur einer Bedeutungswandlung, als Übertragung von Sinnzusammenhängen ist die Metapher – sozusagen als Transportmittel von Erfahrung – in ihrer Bandbreite zentral.[275]

In den letzten 40 Jahren hat sich in der kognitiv-linguistischen Metaphernforschung ein Zugang etabliert, der Metaphorisierungsprozesse als über die Artikulation von Sprachmetaphern hinausgehend versteht. Die Metapher bei George Lakoff und Mark Johnson ist als Akt des Erfahrens und Verstehens zugleich definiert: „the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another“.[276] Demnach werden in der Theorie von Lakoff und Johnson Metaphern als kognitive Phänomene aufgefasst, die unserem Denken zugrunde liegen und sich lediglich in unterschiedlichen Modalitäten realisieren. Metaphern sind nach diesem Modell in verkörperten Erfahrungen verwurzelt und können erworbene Erfahrungsschemata aufrufen. Nach den weiteren Entwicklungen zur Metapher rund um das Thema Embodiment und Sprache haben sich verschiedene Schulen bzw. Strömungen gebildet, wovon ich eine näher beleuchten möchte.

Innerhalb der kognitiven Metapherntheorie ist neuerdings besonders ein dynamischer Ansatz von Metaphorizität prominent geworden, der sich durch den Fokus auf Anwendung, Gebrauch und Kontextualität von Metaphorik von universalistischen Zugängen unterscheidet. Die dynamischen Ansätze von

275 Kappelhoff und Müller 2011; Müller und Kappelhoff 2018.

276 George Lakoff und Mark Johnson: Metaphors We Live By. Chicago/London 1980, S. 3.

Lynne Cameron, Ray Gibbs oder Cornelia Müller betonen die Spezifik und Situiertheit des jeweiligen Metaphernereignisses[277], dynamische Erzeugungen von Metaphorizität sowie Verkörperungen in Gesprächen und Interaktionen.[278] Der dynamische Zugang Cornelia Müllers zur *Aktivierung von Metaphorizität* in verbal-gestischer Kommunikation setzt den Fokus darauf, welche Grade von Metaphorizität durch das Sprecherverhalten moduliert werden. Dabei erweisen sich Metaphern als spezifische als auch wiederkehrende Formationen, die nicht nur den gesamten Diskurs in einem Gespräch strukturieren können, sondern auch im Stande sind Sinn- und Bedeutungskonstitutionen zu etablieren, die sich nicht mehr in rein sprachlichen Substituten auflösen lassen. Dies liegt vor allem an den von Müller beschriebenen und klassifizierten metaphorischen Verkörperungsakten in Gesten. In einem Gespräch werden Sprachmetaphern durch gestische Vergegenwärtigung lebendig, durch Gebärden werden Szenarien etabliert, welche den Bedeutungsgehalt einer Unterhaltung zentral steuern können. Nicht nur können Metaphern nach Müller in unserem Denken verwurzelte Erfahrungsschemata verdeutlichen und aufrufen, sondern der *kognitive Prozess selbst* wird – wie Müller zeigt – in einem Gespräch durch Formen des Foregroundings und der Aktivierung in der zeitlichen Entfaltung von Metaphern, durch Sprache und Gesten, veranschaulicht bzw. gestaltet.[279] Metaphorizität fasst Müller demnach als ein dynamisches Phänomen, welches sich in Face-to-face-Kommunikation aber auch in medialer Wahrnehmung, also der Film- und Medienrezeption ausprägen kann. In jüngsten Forschungen haben Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller das Phänomen der Metapher in audiovisuellen Bewegungsbildern anhand unterschiedlicher Medienformate untersucht und zeigen können, dass basale Formen des filmischen Verstehens und Denkens mit Rückgriff auf metaphorische Prozesse rekonstruierbar sind.[280] Sie explizieren damit einerseits Überlegungen zur

---

277 Lynne Cameron: Metaphor and Reconciliation. The Discourse Dynamics of Empathy in Post-Conflict Conversations. New York 2011; Raymond W. Gibbs: Embodiment and Cognitive Science. Cambridge 2006, S. 121.

278 Cornelia Müller: Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Awaking. A Dynamic View. Chicago 2008.

279 Das Foregrounding meint nach Müller eine Art Aufmerksamkeitslenkung durch den Sprechenden; gestische Bildformen unterstreichen und betonen bestimmte Aspekte am Gesprochenen und umgekehrt. Cornelia Müller und Susanne Tag: The Dynamics of Metaphor. Foregrounding and Activating Metaphoricity in Conversational Interaction. In: Cognitive Semiotics (2011), H. 6, S. 85–120. Die Aktivierung von Metaphorizität ist eine zeitlich-dynamische Form der multimodalen Wiederaufnahme und Modulation metaphorischer Äußerung. Müller 2008.

280 Müller und Kappelhoff 2018; Kappelhoff 2018.

Metapher, die von der Filmtheorie angestellt wurden. So hat etwa Sergej Eisenstein mit der Metapher das Zusammenwirken zweier Bilder als Assoziation beschrieben.[281] Roman Jakobson hat mit seinen Ausarbeitungen zu Metapher und Metonymie auf die Wirksamkeit der beiden Denkprinzipien als Kontiguitätsform (Metonymie) bzw. als Similaritätsprinzip (Metapher) auch für die Künste und den Film hingewiesen.[282] In den filmtheoretischen Zugängen der 1980er und 1990er sind außerdem semiotische, strukturalistische und narrationsbezogene Ansätze zu vermerken, die das Phänomen intensiv in den Blick nehmen.[283] Aktuelle Ansätze kommen aus dem Bereich der Rhetorik- und Kommunikationsforschung[284], der kognitiv-philosophischen Filmtheorie (etwa die *visuelle Metapher* von Noël Carroll[285]), der kognitiven Medienwissenschaft (z.B. die *multimodale Metapher*[286] oder Fahlenbrachs Arbeiten zur *audiovisuellen Metapher*[287]). Die aktuellen Ansätze beschreiben das Phänomen der Metapher höchst unterschiedlich, sie beziehen sich auf ästhetische, rhetorische, kognitiv-linguistische oder narrative Zugänge. Sie betrachten jedoch in erster

281 Auf den Film bezogen sind Metaphern etwa von Eisensteins als zentral für die bildlichen Systeme und Zeichenbeziehungen angesehen worden. Sergej M. Eisenstein: Dramaturgie der Filmform (1929a) In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 88–111; Sergej M. Eisenstein: Dickens, Griffith und wir (1942) In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 301–366.

282 Vgl. Roman Jakobson: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen (1956). In: ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hg. Von Wolfgang Raible. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1979, S. 117–141; zur Metonymie generell siehe auch Irene Mittelberg: Metaphor and Metonomy in Language and Gesture. Discourse Evidence for Multimodal Models of Grammar. Cornell University 2006.

283 Siehe Christian Metz: The Imaginary Signifier. Psychoanalyis and Cinema. Kapitel Metaphor/Metonymy, or the Imaginary Referent. Bloomington 1982, S. 149–228; Jacques Gerstenkorn: La métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction. Paris 1995; Trevor Whittock: Metaphor and Film. Cambridge 1990.

284 Siehe Gesche Joost: Bild-Sprache. Die audiovisuelle Rhetorik des Films. Bielefeld 2008.

285 Siehe Noël Carrol: A Note on Film Metaphor In: ders.: Theorizing the Moving Image. Cambridge 1996, S. 212–223.

286 Siehe Charles Forceville und Marlies Jeulink: The Flesh and Blood of Embodied Understanding. The Source-Path-Goal Schema in Animation Film. In: Pragmatics and Cognition 19 (2011), H. 1, S. 37–59; Charles Forceville und Eduardo Urios-Aparisi (Hg.): Multimodal Metaphors. Berlin 2009; oder das ebenfalls an der kognitiven Metapherntheorie ausgerichtete Modell von Maarten Coëgnarts und Peter Kravanja: The Eyes for Mind in Cinema: A Metaphorical Study of the Viewer's Experience. In: Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches. New York/London 2016, S. 129–144.

287 Siehe Kathrin Fahlenbrach: Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen. Marburg 2010.

Linie offensichtliche, auffallende Formen von Metaphern, entweder in rhetorikorientierter Analogie zur Sprachmetapher oder in Anlehnung an den universalistischen Zugang Lakoffs und Johnsons. Im Zusammenhang mit Film und Medien verorten die Zugänge die Metapher überwiegend in Relation zu repräsentierten Motiven. Was dabei unberücksichtigt bleibt, ist die zeitliche Entfaltung filmischer Bilder sowie die Frage danach, wie Metaphorik nicht nur auf erworbene Erfahrung rückgreift, sondern im Zusammenhang mit ad hoc entstehender Verkörperung in der Filmerfahrung zu fassen ist.

Cinematic Metaphor konzeptualisiert Operationen der Wahrnehmung, der Affizierung und der kognitiven Reflexion in einem dynamischen Verständnis der Bewegungsbilder als verkörperte Akte im Filme-Sehen. Nicht die Darstellung eines Gegenstands oder Motivs, nicht die außerfilmische Realität ist für die Erzeugung einer Metapher notwendig; vielmehr geben Metaphorizitäten Aufschluss darüber, wie das Verstehen und Denken in und mit filmischen Bildern zeitlich auf der Ebene der Zuschauererfahrung organisiert ist. Die Metapher entsteht aus expressiven Bewegungsfigurationen *(Ausdrucksbewegung)*, deren Sinnbezüge sich erst in der zeitlichen Anordnung der Zuschauerwahrnehmung konstituieren. Das Konzept der *Cinematic Metaphor* berücksichtigt die zeitliche Eigenschaft audiovisueller Bewegungsbilder (als fluide Wahrnehmungsadressierung) und richtet ihr Augenmerk auf emergierende Poetologien filmischer Bilder als ein an perzeptiven Formen organisierter Akt des verkörperten Filme-Sehens.[288] Die grundlegenden Annahmen für die *Cinematic Metaphor* sind nach Müller und Kappelhoff folgende:

- Metaphern emergieren aus filmischen Bewegungsbildern
- Filmische Metaphern basieren auf Akten affektiver und verkörperter Erfahrung (die vom Film während der Rezeption moduliert wird) und sind anhand von filmischen Ausdrucksbewegungen rekonstruierbar.
- Der Sinn- und bedeutungsgenerierende Prozess, der mit den entstehenden Metaphern einhergeht, ist verkörpert, intersubjektiv, reflexiv, kulturspezifisch bzw. historisch bestimmbar, da er an die poetologischen Spezifiken der Filme bzw. audiovisuellen Medien gebunden ist und dadurch als Operationen von Wahrnehmung, Affektivität und Kognition einschließt.[289]

Was im Prozess der Metaphorizität hervortritt ist eine *Poesis des Filme-Sehens*.[290] Die Zuschauer konstruieren mit den Metaphern, welche als *Werkzeuge des*

288 Kappelhoff 2018.
289 Alle Spiegelstriche umfassend siehe: Müller und Kappelhoff 2018, S. 7.
290 Müller und Kappelhoff 2018, S. 34.

Denkens zu fungieren scheinen,[291] in ihrem Akt der Filmerfahrung Sinnbildungen, in denen gemeinsam geteilte Wirklichkeitsbezüge und -konstruktionen zu verorten sind.[292]

Wenn ich im Folgenden von Metaphorik spreche, verstehe ich diese sowohl im engeren Sinn, dies meint die sofort ins Auge springende Erzeugung eines Sinnbilds. Damit ist etwa die typische Eisensteinsche Metapher gemeint, die sich in zwei Sinnbezirken durch die Montage verbindet, wo durchaus das dargestellte Objekt dominant eine Rolle spielt.[293] Jedoch in erster Linie perspektiviere ich Phänomene der *Cinematic Metaphor,* anhand derere ich subtliere Ebenen der Entstehung von Bedeutung rekonstruiere: Im Hinblick auf Prozesse der Wahrnehmungstätigkeit prägen sich figurative Bewegungsformen innerhalb kinematografischer bzw. medial-audiovisueller Kommunikation aus, welche feinste Formationen narrativen Verstehens herstellen.[294] Metaphern sind für Zuschauerinnen erfahrungsbasiert und lassen sich nicht allein auf Motive, dargestellte Objekte oder Ikonographien etc. zurückführen. Dieser Metapherntypus zielt auf *das über die Zeit sich entwickelnde Verstehen von Bewegungsbildern als metaphorischer Prozess.*[295] Im Nachvollziehen des metaphorischen Prozesses lassen sich basalste narrative oder argumentative Entwicklungen von Bewegungsbildern nachzeichnen. Für den Prozess der *Cinematic Metaphor* in Filmen und anderen audiovisuellen Medien sind alle Elemente des Bildes relevant: Schnitt, Kamerabewegung, Schauspiel, Sound Design etc. sowie die Rede. Dabei geht es nicht darum, bekannte, universelle Metaphern in Filmen aufzufinden, sondern um die jeweils eigenständigen Sinndimensionen, welche ein Film oder ein

---

291 Metaphern als „cognitive instruments“ Vgl. Max Black: More about Metaphor (1977). In: Andrew Ortony (Hg.): Metaphor and Thought, Cambridge 1993, S. 19–41, hier S. 37–38. Vgl. Kappelhoff 2018, S. 90. Vgl. auch Christina Schmitt, Sarah Greifenstein und Hermann Kappelhoff: Expressive Movement and Metaphoric Meaning. In: Cornelia Müller et al. (Hg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Berlin 2014 (Handbooks of Linguistics and Communication Science. Bd. 38.2); S. 2092–2112.

292 Kappelhoff 2018, S. 90.

293 Eisenstein 2005 (1929a). Dass figurative Phänomene für den Film wichtig sind, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die Filmpraxis und -theorie immer wieder auf die Metapher zurückgegriffen hat, siehe hierzu Whittock 1990.

294 Vgl. Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. In: Metaphor and the Social World 1 (2011), H. 2, S. 121–153; Müller und Kappelhoff 2018.

295 Deleuze sieht darin die Einheit von Bild und Begriff, die Metapher integriere „das Denken in das Bild“. Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2 (1985). Frankfurt a. M. 1997, S. 211.

mediales Bewegungsbild in seiner je spezifischen Form der Artikulation ausbildet. Entscheidend für die Emergenz von Bedeutung und für das Sich-Etablieren von Metaphorizität – und der damit verbundenen diegetischen Elemente, der Figurenkonstellation, narrativen Handlungen sowie symbolischen Bezugssystemen – ist die filmische Expressivität und die damit verbundene affektive Dimension, welche der metaphorischen Bedeutung zugrunde liegt bzw. diese erst hervorzubringen vermag. Metaphern in der Filmerfahrung zielen unter anderem darauf ab, Abstraktes oder Verdecktes zu versinnlichen. So schreibt Hermann Kappelhoff:

> Die metaphorischen Konzepte haben die pragmatische Funktion, verstandesmäßig oder sozial unzugängliche Erfahrungsdomänen durch Analogiebildungen zu erschließen. Sie beziehen sich auf die Grenzen des allgemein geteilten Wissens, auf das Unbekannte und Unverstandene.[296]

Kappelhoff spricht audiovisuelle Bewegungsbilder als medial geteilte Wahrnehmungsformen an. Die Metapher stelle hierbei die „Grenzen des allgemein geteilten Wissens“ (s.o.) dar, sie markiert gewissermaßen den Übergang von bekannten sinnlichen Formen zu geteilten Konzeptualisierungen, Vorstellungen von Welt, die aber nicht mehr im Bereich des Darstellbaren liegen, sie tendiert zum Unbegrifflichen[297] bishin zum Unverstandenen, Unergründlichen oder Unbekannten. Ziel sei, „unzugängliche Erfahrungsdomänen“ (s.o.) zu ergründen.

In einer Metapher werden zwei Bereiche in eins gesetzt, welche gestisch, sprachlich oder durch andere Modalitäten hervorgebracht, aufeinander bezogen werden. Dadurch werden bestimmte Bedeutungskontexte, Elemente oder auch Semantiken im anderen Bereich hervorgehoben oder dorthin übertragen. Nach dem dynamischen Verständnis Kappelhoffs und Müllers speisen sich diese Bereiche nun nicht mehr nur aus außerfilmischen Konzeptualisierungen, sondern entstehen vielmehr präsentisch im verkörperten Zuschauererleben. Mit einem solchen Verständnis des metaphorischen Quell- und Zielbereichs geht es weniger darum, dass bereits bestehende, erlernte und erworbene Erfahrungsbereiche – *source* oder *target*[298] bzw. ein „Bildspende- und Bildempfängerbereich“[299] – aufgerufen werden, sondern dass sich ad hoc ein

---

296 Kappelhoff 2018, S. 99.

297 Im Sinne von Hans Blumenberg: Theorie der Unbegrifflichkeit. Frankfurt a. M. 2007; Kappelhoff 2018. S. 175–176.

298 Im Sinne der konzeptuellen Metapherntheorie nach Lakoff and Johnson 1980.

299 Harald Weinrich: Semantik der kühnen Metapher (1963). In: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983, S. 316–339.

Sinn herstellt, der in der konkreten filmischen Expressivität angelegt ist und sich in der zeitlichen Erfahrung der Filmrezeption zu realisieren vermag.[300]

In dieser Hinsicht ist für mich *Cinematic Metaphor* ein theoretisches und analytisches Instrument, um Sinnzusammenhänge an den Screwball Comedies zu fassen, die zwar aus dem konkret Sichtbaren und Hörbaren über die Zeit erzeugt werden, aber an keiner Stelle im Bild objekthaft auftreten, z.B. Fiktionalisierungen von narrativen Handlungen und Figurengefühlen. Im Folgenden werde ich die Methode der Filmanalyse verdeutlichen.

2.5 Affizierung und filmisches Denken – zur Methodik

Die in den letzten Unterkapiteln vorgestellten theoretischen Bezüge zur Ausdrucksbewegung konzeptualisieren die Kongruenz von audiovisueller Bewegung und Empfindungsbewegung. Die Frage danach, wie solche wahrnehmungsmodellierenden Bewegungsmuster des Films analytisch identifiziert und beschrieben werden können und wie die affektive Dimension qualifiziert werden kann, möchte ich an dieser Stelle erklären.

Affektmodellierung in audiovisuellen Medien – eMAEX

Das methodische Instrumentarium, um die Expressivität in der Screwball Comedy zu beschreiben und dadurch die Affizierung bzw. heiteren Gefühle von Zuschauern zu rekonstruieren, ergibt sich aus der qualitativen, medienästhetischen Analysemethode *eMAEX*.[301] Die Methode kennzeichnet die qualitative Beschreibung ästhetischer Kompositorik audiovisueller Inszenierung und perzeptiver Muster; sie wurde im Rahmen eines Forschungsprojekts zum Hollywood-

---

300 Zu den unterschiedlichen Zeitlichkeiten filmischer Formate und ihre Beziehung zur Metaphorizität siehe Schmitt 2020.

301 eMAEX wurde am Korpus des Kriegsfilms entwickelt (https://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/index.html, letzter Zugriff am 04.02.2020), ist aber eine allgemeine Methode zur Beschreibung von Bewegungsbildern. Siehe Kappelhoff und Bakels 2011. Zur Anwendung von eMAEX in textlichen Darstellungen siehe Hermann Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin/Boston 2016; Bakels 2017, S. 70–71. Zur genauen Heranführung an die Methode siehe Hermann Kappelhoff, Sarah Greifenstein und Jan-Hendrik Bakels: Die Poesis des Filme-Sehens Methoden zur Analyse audiovisueller Bilder. Berlin/Boston (in Vorbereitung, erscheint voraussichtlich 2020).

Kriegsfilm in einer webbasierten Infrastruktur entwickelt.[302] Mit der Methode wird jedoch nicht, wie in Inhaltsanalysen üblich, die narrative Geschichte abstrahiert vom audiovisuellen Geschehen beschrieben bzw. auch keine lediglich unterstützende Funktion der Inszenierung betrachtet. Vielmehr können über ein filmanalytisches Vorgehen die kompositorische Inszenierung von Bewegungsmustern sowie Aspekte der Dramaturgie aufeinander bezogen beschrieben werden. Dabei fokussiert die Beschreibung die verschiedenen Inszenatoriken in Filmen, wie sie sich für die Zuschauerwahrnehmung zu Bewegungsmustern ausformen. Einzelne Artikulationen bilden dabei Muster, die als Gestalt anschaulich werden. Solche audiovisuellen Bewegungsmuster (*Ausdrucksbewegungseinheiten*) lassen sich mit der Methode identifizieren und filmanalytisch beschreiben, die Deskription gilt der Rekonstruktion perzeptiver, affektiver und kognitiver Anordnungen durch das Bewegungsbild. Die perzeptive Adressierung von Zuschauern wird über die zeitliche Struktur und die ästhetischen Kompositoriken beschrieben, die affektiven Qualitäten und Intensitäten über die Beschreibung der Expressivität einer Szene. Die Aspekte des Verstehens einer Szene werden in der *eMAEX*-Beschreibung über die narrativen Grundinformationen kurzgefasst. Wie genau es zum Verstehen einer Szene in der Zuschauererfahrung kommt, kann extra in einer Zusatzanalyse über die Metaphernanalyse anvisiert werden. Das Analyseverfahren *eMAEX* basiert auf verschiedenen Prinzipien zeitlicher Segmentierung innerhalb unterschiedlich großer Zeitspannen.[303]

Drei Ebenen strukturieren den Vorgang der *eMAEX*-Analyse: Die Makroebene ist eine Beschreibung der Szenen und ihrer Zusammensetzung innerhalb einer Affektdramaturgie des gesamten Films (oder der Gänze des entsprechenden formatspezifischen Zeitsegments). Dafür ist jedoch die Entwicklung oder das Bestehen von Pathosszenen oder anderen affektstrukturierten Einheiten die Voraussetzung. Die Mesoebene kann unabhängig davon durchgeführt werden. Notwendig ist lediglich die möglichst genaue Einteilung von szenischen Einheiten. Die

302 Siehe Kappelhoff und Bakels 2011.

303 Makroanalysen fassen die Dramaturgie des ganzen Films über die Zeit in Form der Anordnung szenischer Komplexe. Mikroanalysen sind zweifach geteilt: die gesamte Szenenkomposition ist zu beschreiben sowie eine noch feinkörnigere Analyse einzelner Untereinheiten dieser (Ausdrucksbewegungseinheiten). Siehe hierzu Kappelhoff und Bakels 2011 sowie Thomas Scherer, Sarah Greifenstein und Hermann Kappelhoff: Expressive Movements in Audio-Visual Media. Modulating Affective Experience. In: Cornelia Müller et al. (Hg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Berlin 2014 (Handbooks of Linguistics and Communication Science. Bd. 38.2), S. 2081–2092. Dieses Verfahren wandle ich ab, indem ich mich auf mikroanalytische Aspekte konzentriere und sie an exemplarischen Szenen in Form von textlicher Beschreibung und Grafiken veranschauliche.

Mesoebene gilt der Rekonstruktion einzelner Szenen in ihren affektpoetischen, narrativen und ästhetisch-wahrnehmungsorientierten Inszenierungen. Eine Szene setzt sich aus verschiedenen Ausdrucksbewegungseinheiten (ABEs) zusammen oder besteht nur aus einer ABE. Die Mikroanalyse betrifft die Beschreibung der jeweils einzelnen Ausdrucksbewegungseinheit. Die unterschiedlichen Beschreibungsebenen sind dabei als ineinandergreifende Modalitäten zu fassen: wie z.B. Kamerabewegungen und Schnitt zeitlich aufeinander abgestimmt sind. Die Beschreibungsebenen stellen verschiedene Parameter der Meso- und Mikro-Analyse dar, sie sind nicht summarisch, sondern sollen holistisch in Bezug zueinander gesetzt werden:

1) Kamera (Einstellungsgröße, -folge, Kamerabewegung und -perpektive, Montage und Montagerhythmus)
2) Akustik / Sound Design (Musik, Geräusche und Rede)
3) Gestik, Stimme und Mimik (auch alle weiteren Aspekte des Schauspiels),
4) Figurenkonstellation (Choreographie / Konstellation von Figuren und Objekten im Sinne eines engen Verständnisses von Mise-en-Scène)
5) Bildkomposition (Kontrast- und Farbverteilung, Licht-Valeurs, visuelle Muster und Bildaufteilung genauso wie Dynamik im Bild)

Das Instrumentarium von *eMAEX* ist ursprünglich darauf angelegt, es mit Elan oder einer vergleichbaren, zeitbasierten Annotationssoftware zu nutzen. Die Beschreibung der Makroebene ist in Diagrammform darzustellen mit einem Fließtext dazu, der die Affektdramaturgie aufzeigt. Die Meso- und Mikroebene sind filmanalytisch als zwei kurze Fließtexte zu konzipieren, indem das dynamische Muster der einzelnen ABE (Ausdrucksbewegungeinheit) sowie der Zusammensetzung der ABEs zu einem dynamischen Muster innerhalb einer *szenischen Komposition* deutlich werden. Der Affektbegriff orientiert sich an der im Theorieteil dargelegten Auffassungen zu Ausdrucksbewegung sowie zum Affekt- und Bewegungsbild (nach Kappelhoff und Deleuze).[304] Die Präsentation der Analyse war im Entstehungsprojekt der Methode als eine CMS-basierte Datenmatrix strukturiert. Diese Darstellung ist für Monographien oder andere wissenschaftliche Textformate oder Vorträge, in denen die Primärquelle – die filmische Szene – nicht anwesend ist, abzuwandeln.

Im Laufe der Arbeit werde ich *eMAEX* gemäß meiner Frageperspektiven mikro- und mesoanalytisch anwenden[305] und im Hinblick auf die

304 Siehe Kapitel 2.3 und 2.4.

305 In dieser Untersuchung wird vor allem die Mikroanalyse (von Einzelsequenzen) vertieft, da die Beobachtung gemacht wurde, dass die Komödien ihre Komik überwiegend an kurzen szenischen Anlässen entwickeln, also momenthaft geprägt sind und weniger die ausgedehnten Dramaturgien zum Ausgangspunkt der heiteren Gefühle machen. Meine Beobachtungen

Bewegungsqualitäten als Affektqualitäten sowie in Bezug zur kinematographischen Einbettung des Schauspiels spezifizieren. Da die Komödien auch stark durch vorstellungsgebundene und sprachbezogene Prozesse gestaltet sind, gilt es, die Erzeugung von Sinn bzw. die Verstehensprozesse, die aus den Verbalisierungen in Verbindung mit den Filmpoetologien erwachsen, ebenfalls in den Fokus zu rücken.

CinMet Procedure: Sprache, Bildlichkeit und dynamische Bedeutungskonstruktion

Die deskriptive Analysemethode *CinMet Procedure* basiert auf einem transdisziplinären Verständnis von Metaphorizität, der *Cinematic Metaphor* – wie oben theoretisch dargelegt –, das filmwissenschaftliche und sprachwissenschaftliche Konzepte (*Metaphorik und Ausdrucksbewegung*) aufeinander bezieht. Daraus wurde ein Modell filmischen Verstehens und Denkens sowie eine qualitativ-deskriptive Analysemethode entwickelt.[306] Die Analysen rekonstruieren den Verstehensprozess bzw. die Sinn- oder Bedeutungskonstitution in der Zuschauererfahrung. Das Verfahren baut auf *eMAEX* auf, sie teilen die grundlegende Annahme, dass in Filmen gesehene und gehörte Bewegungsmuster die verkörperte Wahrnehmung der Zuschauer über die Zeit modulieren und dadurch affektive und kognitive Prozesse gestalten.[307] Auf der Basis der Beschreibung filmischer Expressivität, Ausdrucksbewegungseinheiten und affektiver Erfahrungsqualitäten, wird es möglich, eine Analogiebewegung an filmischen Bildern nachzuzeichnen, in denen zwei oder mehrere Erfahrungsdomänen aufeinander bezogen werden, wodurch eine Emergenz von Metaphorizität aus sinnlichen, verkörperten Erlebensformen durchlaufen wird.[308] *CinMet Procedure* ist als methodisches Vorgehen dreistufig gegliedert. Ausgangspunkt ist eine Makroanalyse, in der szenische Einheiten festgelegt werden, die für die Metapher(n) zentral sind.

---

decken sich mit Deleuzes Beschreibung von Situation versus Handlung im Aktionsbild der großen und kleinen Form und der damit verbundenen Genres, Deleuze 1997 (1983), S. 193–240, sowie mit Schatz 1981.

306 Siehe Müller und Kappelhoff 2018, S. 226–234; Kappelhoff und Müller 2011; Schmitt et al 2014. Siehe auch Schmitt 2020.

307 Kappelhoff und Müller 2011.

308 Für einen Überblick des methodischen Zugangs siehe Müller und Kappelhoff 2018; Schmitt, Greifenstein und Kappelhoff 2014; Cornelia Müller und Christina Schmitt: Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis. Meaning Making and the Flow of Experience. In: Journal of Applied Linguistics 15 (2015), H. 2 (Special Issue: Metaphor and Metonymy in Social Practices, hg. von Raymond W. Gibbs Jr. und Luciane Corrêa Ferreira), S. 311–341.

Auf einem Zeitpfeil werden die Szenen grafisch so angeordnet, dass ihre Länge sowie ihre metaphorische Thematik darin markiert wird. Dazu wird ein Fließtext formuliert, der die einzelnen Metaphern sowie deren eventuelle Veränderung über die Zeit im gesamten Film beschreibt. Die Mesoebene hat eine Szene im Fokus und adressiert die Art und Weise, wie sich in ihr Metaphorizität zeitlich und in verschiedenen Modalitäten ausprägt. Die Parameter oder Beschreibungsebenen sind äquivalent zu denen in *eMAEX* als Modalitäten zu fassen:

1) Kamera (Einstellungsgröße, -folge, Kamerabewegung und -perpektive, Montage und Montagerhythmus)
2) Akustik / Sound Design (Musik, Geräusche)
3) Gestik, Stimme und Mimik (auch alle weiteren Aspekte des Schauspiels),
4) Figurenkonstellation (Choreographie / Konstellation von Figuren und Objekten im Sinne eines engen Verständnisses von Mise-en-Scène)
5) Bildkomposition (Kontrast- und Farbverteilung, Licht-Valeurs, visuelle Muster und Bildaufteilung genauso wie Dynamik im Bild)
6) Rede/Sprache

Lediglich die Dimension der Rede/Sprache tritt in *CinMet Procedure* bzw. als eigener analytischer Parameter hinzu, da diese für einige Metaphoriken konstitutiv ist. Durch die Beschreibung filmisch-audiovisueller Inszenierungsweisen (den verschiedenen Parametern von *eMAEX* entsprechend) sowie verbaler Ausdrücke wird die zeitliche Gestalt der Metapher skizziert. Ein Fließtext und eine Grafik dazu zeigen die audiovisuelle Figuration auf. Die Mikroanalyse beschreibt kleinere Einheiten (ABEs), deren Bewegungsqualitäten als affektive Qualitäten sowie ihre Inszenerungsweisen, expressive Eigenschaften, konkrete Erfahrungsbereiche in einem kurzen Fließtext und als Grafik. *Ausdrucksbewegung* und *Metapher* werden in der Grafik sowie im Fließtext aufeinander bezogen.[309]

Die Metaphern sind zeitlich unterschiedlich gestaltet, sie können kurz, eindeutig und prägnant in einem Werbefilm auftreten oder sich über zwei Stunden zu komplexen, veränderbaren Bedeutungschichten weiterentwickeln, z.B. in einem langen Spielfilm.[310] Die Metaphern sind multimodal, sie können gänzlich durch audiovisuelle Kompositionen entstehen oder aber auch stark durch sprachliche Äußerungen geprägt sein.[311]

309 Müller und Kappelhoff 2018, S. 226–238.
310 Vgl. Schmitt 2020.
311 Dorothea Horst: Meaning-Making and Political Campaign Advertising. A Cognitive-Linguistic and Film-Analytical Perspective on Audiovisual Figurativity. Berlin/Boston 2018.

Ebenso wie in der Anwendung von *eMAEX* konzentriere ich mich in der Anwendung von *CinMet Procedure* vor allem auf mikroanalytische Beschreibungen von Metaphern. Die szenischen Komplexe werden im Hinblick auf verschiedene Inszenierungsebenen (*Modalitäten* wie Sprachäußerungen, auditive Kompositionen, visuelle Elemente und Inszenierungen, Schauspiel) beschrieben. Außerdem werden die Metaphern im Hinblick auf ihre *Zeitgestaltung* untersucht. Damit rückt in den Blick, auf welche Weise sie sich in der Zuschauererfahrung elaborieren. Mit dem Fokus auf Metaphorizität werde ich an verschiedenen Stellen der Untersuchung die verkörperte Bedeutung in den Filmen im Zusammenhang mit kinematografischen Inszenierungen von Mimik, Gestik, Stimmartikulationen sowie Sprachäußerungen rekonstruieren. Erst auf diese Weise kann ich bestimmte figuren- oder narrationsbezogene Dimensionen filmischen Verstehens oder Denkens benennen, die sich mit den temporalen Bewegungserfahrungen und deren Komik verbinden.

Beide analytischen Zugänge sind durch die deskriptive Beschreibung phänomenologischer und ästhetischer Gegebenheiten geprägt. Anders als im interpretatorische Akt gerät mit der Beschreibung von Kompositionen und Ausdrucksmodalitäten die Bewegungsdimension in den Blick: audiovisuelle Inszenierungen, Lichtsetzung, Kamerabewegungen, Sound, Montage, Schauspiel und Mise-en-scène im Verbund mit Sprachäußerungen werden beschreibbar. Dadurch lassen sich die komplexen Schichtungen filmischer Bilder so eng wie möglich an der Zeitlichkeit filmischer Artikulation nachzeichnen. Damit verbunden sind die Anordnungen von Wahrnehmung, die alle Zuschauer im Filme-Sehen und -Hören durchlaufen, sowie affektive Adressierungen und kognitive Operationen, die mit den zeitlichen und perzeptiven Formationen einhergehen können.

2.6 Ausklang

Dieses Kapitel legte die theoretischen Bezugspunkte der Arbeit offen, um in den nächsten Teilen einzelne Schwerpunkte zu beleuchten. Wegweisend sind dabei die zwei Perspektiven: die *Tempi der Bewegung als Modi des Gefühls* sowie die *Eingebettetheit des Schauspiels in die filmische Ästhetik*. Mit diesen Grundlinien untersuche ich, wie sich spezifische Körperinszenierungen in der Screwball Comedy ausgebildet haben: Stimmbild und Wortkulisse (Kapitel 3), Gestik und filmische Ausdrucksbewegung (Kapitel 4) sowie das kommunizierende Gesicht (Kapitel 5). Im Kapitel 6 werde ich einen Überblick über das Genre geben.

3 Prestissimo – Exzentrische Klanggestalten, rasante Stimmbilder und sich entfaltende Wortkulissen

3.1 Auftakt

Mit THE ARTIST[1] erscheint 2011 ein fast stimmloser Film in den Kinos. Er spielt Ende der 1920ern in den Studios von Hollywood. Der filmgeschichtliche Wandel vom Stumm- zum Tonfilm wird als komplizierte Beziehungskiste erfahrbar: Das mimische Ausdrucksspiel im Visuellen ist das Kerngeschäft des männlichen Stummfilm-Stars; der Bereich des Stimmlichen, die präzise bewegten Lippen im Argumentieren, die kluge Beredtsamkeit am Mikrophon und im Interview sind hingegen mit der weiblichen Protagonistin verbunden. In THE ARTIST fallen die Verworrenheiten einer Liebesbeziehung mit den Möglichkeiten und Komplikationen sich mitzuteilen, zusammen. Das Bild einer neuen, sprechenden Frau dominiert, der durch ihre stimmlichen Fähigkeiten alle Wege in die Zukunft offenzustehen scheinen, während das männliche Gesicht einer tödlichen Bedrohung ausgesetzt ist; das Entflammen der Gesichtsaufnahme im Zelluloid kommt einer Auslöschung von Identität gleich. Der Film deutet in vielen Facetten die Redewendung „Ever since the movies learned to talk“ aus, wenn er vom männlichen Stummfilmstar erzählt, der zum Scheitern verurteilt ist, bis er sich mit dem neuen Medium als auch mit der Frau anfreundet. Am Ende sieht man das Paar auf dem Set eines Musical-Films, die erfolgreiche Stimme hat dem zerknirschten und an Selbstzweifeln leidenden Gesicht das Sprechen beigebracht. Die Synchronisation ist gelungen. THE ARTIST umkreist nicht nur die Konstellation der Tonfilm-Übergangszeit in ihrer technologischen, industrie- und ästhetikgeschichtlichen Dimension, sondern zeichnet auch mit dem Bild vom weiblichen Stimm-Erfolg als karrieretauglichem Zukunftsgarant eine Aussicht auf das Kommende: auf den ‚Sprechfilm' und seine neuen Frauenbilder, man könnte auch sagen auf die Screwball Comedy.[2]

Im Folgenden geht es um den Status von Stimme und Wort in den Screwball Komödien. Dabei geht es entsprechend meiner ersten leitenden Perspektive um die *Tempi der Bewegung,* wie sie sich über audiovisuelle Muster

---

1 THE ARTIST (Michel Hazanavicius, F, BE USA 2011).

2 In der Screwball Comedy ist es die emanzipierte und selbstbestimmte Frau, die spricht, urteilt, unterbricht, argumentiert, schreit, flüstert aber niemals schweigt. Vgl. Sarah Kozloff: Overhearing Film Dialogue. Berkeley 2000, S. 183–185.

https://doi.org/10.1515/9783110519662-003

aus Sprechrhythmus, Stimmintonation und visueller Bildästhetik ausformen. Damit spezifiziere ich außerdem meine zweite Perspektive auf den Zusammenhang von *schauspielerischer Stimmlichkeit und kinematographischer Inszenierung*. Das Verstehen einer Szene rekonstruiere ich über Metaphorizität als Zugang zu verkörperter Sinnerzeugung. Denn in den sprechintensiven Komödien verändert der wörtliche Sinn oftmals das Verstehen einer Szene grundlegend. Er hebt bestimmte wahrnehmbare Gegenstände hervor oder betont etwas am Schauspiel. Oder umgekehrt schreiben sich auch expressive Eigenschaften des Bildes in den sprachlichen Ausdruck ein. Den Abschluss des Kapitels bilden Analysen, welche diese Perspektive auf den Status des Sprechens sowie seine affektiven Intensitäten und Qualitäten vertiefen.

3.2 Beschleunigtes Sprechen und das affektive Stimmbild

Der Einzug des Gesprächs ins Kino

Anfang der 1930er verschafften sich die Liebes- und Heiratskomödien laut und deutlich Gehör:[3] Tonale Explosionen menschlicher Rede, pointierte Wortstaccati, schneidend und direkt oder ausufernde Melodien wechselnder Intonationen werden zum Gegenstand heiterer Affekte. Synchrone Vokalisierungen und das synkopische Gegeneinander von Stimmen verbinden sich ganz unterschiedlich mit den visuellen Einstellungen, den Gesichtern und Gesten. Musik, Geräusche oder andere Klangobjekte[4] sind dabei oftmals abwesend oder sekundär.[5] Die *talkies* richteten sich speziell im Genre der Screwball Comedy darauf aus, einen maximalen Einsatz von Dialog, von Wortsalven und Redegewittern in Szene zu setzen: Cavell sagt: „Cinema could barely wait to enter into the kind

---

3 Produktionsgeschichtlich ist der Mai des Jahres 1928 der Zeitpunkt, an dem die großen Filmfirmen der USA sich vertraglich darauf einigten, den Filmindustriezweig um die Tontechnik zu erweitern. David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960 (1985). London 2002, S. 298.

4 Mit dem Begriff des Klangobjekts (*objet sonore)* zitiert Barbara Flückiger Pierre Schaeffer: „Als Klangobjekt bezeichne ich hier den Ton selbst, seine akustische Beschaffenheit und nicht das materielle Objekt (ein Instrument oder eine andersgeartete Quelle), von dem es stammt“ (übersetzt von Barbara Flückiger), Barbara Flückiger: Zum Mehrwert in der Ton/Bild-Beziehung. In: Maren Butte und Sabina Brandt (Hg.): Bild und Stimme. München 2011, S. 161–177, hier: S. 177.

5 Der Sprechfilm ist aber nicht einfach abgefilmtes Theater. Mit dem Begriff „canned theater“ fasst Kozloff die Vorbehalte der frühen Filmtheorie gegenüber dem Tonfilm zusammen. Kozloff 2000, S. 7.

of conversation required of the genre and made possible by sound.“[6] In diesem Sinn lässt sich im klassischen Hollywood-Kino eine Neuerung beschreiben, für die die Komödien beispielhaft sind. Deleuze sagt: „Was das Kino erfand, waren das hörbare [*sonore*] Gespräch, das bis zu diesem Zeitpunkt sowohl dem Theater als auch dem Roman entgangen war, sowie die visuellen und lesbaren Interaktionen, die dem Gespräch korrespondierten.“[7] Deleuze betont den gesprochenen Dialog aber vor allem die Veränderungen der visuell-bildlichen Ausdrucksformen: So würden zwar „... das Sprachliche [*parlant*] und das Akustische gehört, allerdings als *eine neue Dimension und eine neue Komponente des visuellen Bildes“* [8].

Es gab nicht nur plötzlich Filme, die Gespräche zeigten, vielmehr entwickelte der Film selbst über Jahre hinweg eine neue dialogische Form als audiovisuelle Kommunikation. Das Schuss-Gegenschuss-Schema und andere konventionelle Formeln des Continuity Editings[9] sind bisher eher im Rahmen der Unbeteiligtheit des Zuschauers bzw. als normative Konvention visuellen Erzählens diskutiert worden.[10] Die menschliche Rede (und deren Bilderfolge) im Film ist weder allein auf das Schauspiel oder die narrative Figur engzuführen. Vielmehr gilt es zu betrachten, wie eine Unterhaltung einerseits, wie von ‚außen‘ wahrnehmbar wird, den klassischen Regeln des unsichtbaren Schnitts folgend (eine auf die Darstellung der Sprechenden ausgerichtete Lesart); wie sie sich andererseits aber durch Interaktionen, die in und durch die Bildeinstellungen sichtbar werden, auf die Zuschauer, auf ihre Wahrnehmung, ihre Aufmerksamkeit und Sinnlichkeit ausrichtet (hierbei ist es der Film, der mit Zuschauern kommuniziert).

In den Komödien erlangt die stets verständliche Stimme gegenüber anderen Klangobjekten, Geräuschen, atmosphärischen Tönen oder musikalischen Einsätzen eine Dominanz: Mit den Begriffen des Verbo- und Vokozentrismus verbindet sich diese Fokussierung der Tongestaltung auf die menschliche Äußerung und damit auf die unüberhörbaren Worte.[11] Doch die Continuity-Praxis

---

6 Cavell 1981, S. 18.

7 Deleuze 1997 (1985), S. 296.

8 Deleuze 1997 (1985), S. 291.

9 Dabei zielt der Begriff Continuity Editing in seinem Ursprung gerade auf das zeitliche Verhältnis von Lippenbewegungen und gesprochener Sprache, auf die Synchronität von Bild und Ton. Vgl. Bordwell, Staiger und Thompson 2002/1985, S. 306; vgl. Mary Ann Doane: The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space. In: Yale French Studies (1980), H. 60, S. 33–50, unter: http://www.jstor.org/stable/2930003 (Letzter Zugriff: 04.02.2020).

10 Vgl. David Bordwell: Narration in the Fiction Film. Madison 1985.

11 Die Begriffe Verbo- und Vokozentrismus meinen, dass die Klangelemente in der Inszenierung hierarchisiert, sind, wobei die Stimme zugunsten einer Sprachverständlichkeit die privilegierteste Rolle bekommt. Michel Chion: The Voice in Cinema. New York 1999, S. 5. Siehe

des Hollywood-Kinos adressiert neben dem Verstehen von Worten, Handlungen und Narrationen auch eine verkörperte Filmerfahrung. Die Screwball Comedies erzählen nicht nur, sondern affizieren, involvieren und sprechen ihr Publikum körperlich an. Das ästhetische Programm dieser Praxis aufzuspüren, das seinen Ausgangspunkt an der Stimme und dem gesprochenen Wort nimmt, möchte ich im Folgenden näher ergründen. Hierbei stellt sich die Frage, welche wahrnehmungs- und affektmodellierenden Kompositionen sich mit den (Continuity)-Montagen von Wortwechseln und Interaktionen verbinden. Für diesen Aspekt werde ich den Begriff des *affektiven Stimmbilds* entwickeln.

Das affektive Stimmbild

Ausdruckstheoretische Konzepte haben auf vielfältige Weise hervorgehoben, dass das Gesicht und die Geste paradigmatische Formen menschlicher Expressivität sind, welche Gefühle zum Ausdruck bringen bzw. resonante Empfindungen beim Gegenüber hervorrufen können. Film- und medientheoretische Ansätze haben sich oftmals auf menschliche Expressivität bezogen, wenn sie die affektive und verkörperte Dimension medialer Präsenzen zu greifen versuchten.[12] Zwar gibt es umfangreiche Ansätze zu Stimme, Performativität und Verkörperung, mögen sie philosophischer, kulturwissenschaftlicher, theater- oder medienwissenschaftlicher Provenienz sein, auf die aufgebaut werden kann.[13] Doch in der Ausdruckstheorie stand bisher mehr die sichtbare Expressivität (von Gesicht oder Geste) im Feld der Aufmerksamkeit. Was eher unberücksichtigt geblieben ist, ist die Stimme als zeitliches, affektives und originär mediales Phänomen. Wie eine solche Perspektive zu beschreiben ist, möchte ich mit Helmuth Plessner ansprechen, der beschreibt, auf welche Weise der Ausdruck der Stimme affektiv wirksam ist:

---

auch Jacques Aumont: Der porträtierte Mensch. In: montage/av 13 (2004), H. 1, S. 12–49, hier: S. 27–29. Siehe auch Rick Altman: Sound Space. In: ders.: (Hg.): Sound Theory, Sound Practice. New York 1992a, S. 46–64.

12 Siehe Kapitel 2.4.

13 Den Zusammenhang von Stimme und Medialität betonen u.a. Sybille Krämer, Doris Kolesch, Alice Lagaay und Vito Pinto mit der performativen Dimension des Vokalen. Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a. M. 2006; Alice Lagaay: Towards a Philosophy of Voice: Reflections on the Sound – and Silence – of Human Language. Berlin 2007; Alice Lagaay: Zwischen Lautlichkeit und Stille. Das Spiel von Präsenz und Absenz in der Stimme. In: Maren Butte und Sabina Brandt (Hg.): Bild und Stimme. München 2011, S. 100–115; Vito Pinto: Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld 2012.

> Wie das Gesicht mit seiner unverkennbaren Physiognomie, so ist die Stimme ursprünglicher Resonanzboden des Ausdrucks, für den Menschen sein: Organ. In und mit ihm schwingt er aus und ergreift er andere, wie er selbst gestimmt und ergriffen ist.[14]

Indem Plessner Gesichtsausdruck und stimmlichen Ausdruck einander gegenüberstellt, betont er die gemeinsame Seite des körperlichen und affektiven Empfindens. Doch der Gesichtsausdruck bleibt an die Gesichtszüge gebunden, während die Stimme als eigenständiges Phänomen dreidimensional wirksam ist, und sich als unsichtbare Kraft von der Klangquelle abzulösen und räumlich auszubreiten vermag. In ihrem ausschwingenden Charakter ist das Körperlich-Materielle selbst spürbar anwesend; das Leibliche ist in der Stimme raumgreifend. Die Stimme ist aus dieser Sicht als tastend-fühlendes sowie ergreifendes Phänomen aufzufassen. Indem sie das Gegenüber umhüllt und einnimmt, verändert sie sich vom Ausdruck zur Wahrnehmungsform. Stimmäußerung ist schon per se an Responsivität und Resonanz gebunden. Indem man, wie Plessner sagt, stimmlich ausschwingt, spürt man als Sprechender, Singender oder Tönender auch den Resonanzboden des Raums. Der Stimme ist in sich paradox: Sie changiert zwischen Materiellem und Immateriellem, sie löst sich vom Körper und gleichzeitig ist in jedem Stimmklang das Körperliche eingeschrieben. Im Vokalen erfährt man einerseits von der Existenz eines „intimen Teilbereich[s] des Körpers, der nicht offenbar werden kann".[15] Andererseits zeigen sich in der Stimme selbst Dimensionen des Seelischen, der gefühlsmäßigen Einstellung zur Welt, was für das Gegenüber über Ausdrucksqualitäten – als Atmung, Akzentuierung, Klangfärbung und Sprechtempo usw. – wahrnehmbar wird.

Geht man zurück zum Film, dann lässt sich die affektive Expressivität der Stimme vielleicht als Intonationsmelodie und Klangqualitäten fassen, doch ist sie stets eingebunden ins Visuelle, der Klang ist im Kino immer schon mit dem Sichtbaren verwoben.[16] Jacques Aumont hat dies als das „Problem des Stimmbildes"[17] bezeichnet:

---

14 Plessner 2003 (1945), S. 251.

15 Mladen Dolar: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Berlin 2007, S. 97.

16 Chion greift das Tongeschehen auf der Ebene materieller Präsenz und phänomenaler Erfahrung. Seine holistische Position ist, dass es die Eigenständigkeit des Tons nur auf technischer Ebene gebe: („There is no soundtrack", S. 68) stattdessen gebe es vielmehr einen ‚Ort der Bilder plus Töne' („a place of images plus sounds", S. 68). Da der Ton nicht wie das Bild feldbegrenzt ist, wird der Ton in Bezug auf das Bild lokalisiert. Er habe keine Eigenständigkeit, sondern schiebe dem Bild ‚vertikal' Elemente ein. Chion schließt damit an Eisenstein und Deleuze an. Michel Chion: Audio-Vision. Sound on Screen. New York 1994.

17 Aumont 2004, S. 31.

> Wie soll man einer Stimme ein Bild verleihen? Den Begriffen scheint hier ein Widerspruch innezuwohnen, ein Widerspruch zwischen dem, was dem Körper und der Präsenz zugehört – der Stimme – und dem, was zum Sehen und zum Erscheinen gehört – dem Bild. Spontan fasst man das Stimmbild aus dem Geheimnis der körperlichen Präsenz, aus einer Inkarnation hervorgegangen auf.[18]

Aumont spricht das Paradox an; mit dem Begriff ‚Bildlichkeit' verbindet sich das Visuelle, das Klangliche erscheint zunächst direkt, nicht abgebildet, dargestellt oder aufgezeichnet. Doch das Paradox löst sich vielleicht mit Blick auf die Idee vom Bewegungsbild, das selbstverständlich auditive und visuelle Dimensionen verbindet. Hinzu kommt, dass Klänge im Film (wie auch visuelle Aspekte) expressiv *und* perzeptiv sind: Einerseits werden sie zu einer künstlerischen Form gestaltet (im Sound Design), andererseits präsentieren sie stets eine Hör-Perspektive und -distanz in Bezug auf das akustische Objekt bzw. die Quelle.[19] Die Tontheorien waren hier lange in eine rege Debatte zur Abbildlichkeit verstrickt, die bis zu Balázs zurückgeht und letztlich in Chions Zugang einer Wahrnehmungssynthese mündete.[20] Der Zusammenhang von Stimme und Bild lässt sich mit Chion als perzeptiv-motile Einheit auffassen, in der sich das akustische und visuelle Geschehen verbinden. Das Stimmbild fasse ich als eine besondere Ausprägung des Bewegungsbildes, in dem die Vokalisierungen dominant werden, in dem das stimmliche Ausschwingen, ihre Dynamik, ihre kinetische Energie im Vordergrund stehen. Man kann das Stimmbild durch zwei Grundkonstellationen beschreiben: Die Tongroßaufnahme stellt eine starke, räumliche Nähe her zwischen Zuschauer und Schauspielerkörper. Die Klangqualitäten beschreiben die Wechsel der Modellierung der Wahrnehmungstätigkeit des Zuschauers in der Zeit.

Die Tongroßaufnahme – Intimität des Hörens

In Analogie zum gesichthaften Affektbild kann man die affektive Stimmlichkeit im Kino als Tongroßaufnahme bezeichnen. Wie der vokale Klang zu vernehmen ist,

---

18 Aumont 2004, S. 31.

19 Vgl. Sobchack 1992.

20 In der Ton-Abbildungsdebatte vertreten u.a. Balázs, Baudry und Metz die Position, dass der Klang nicht dargestellt bzw. abgebildet sei, sie sehen tendenziell keinen großen Unterschied zwischen nicht-medialen und medialisierten Tonphänomenen. Entgegen dieser Argumentation beschreiben Levin, Williams, Chion und Flückiger Klänge im filmischen Bild nicht als neutral, sondern als immer schon perspektiviert. Für einen Überblick siehe Barbara Flückiger: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg 2001, S. 69–99.

ist stark an die Aufnahme-Distanz des Mikrophons zum menschlichen Körper gebunden. Die Praxis des Close-Mikings, die im klassischen Erzählkino omnipräsent ist, organisiert den Tonraum hierarchisch, sie privilegiert die Präsenz der Stimme, wobei alle übrigen Geräusche (z.B. atmosphärische Töne) zu Gunsten menschlicher Laute in den Hintergrund treten.[21] Mit dem Kontinuitätsprinzip schuf das klassische Hollywood-Kino einen schwankungsfreien Ton, in dem Stimmen überwiegend in einer Tongroßaufnahme aufgenommen wurden.[22] Rick Altman beschreibt, dass dieses Prinzip es möglich machte, dass die Zuschauer nicht von den verschiedenen Klangperspektivwechseln, die es in experimentellen Filmtonmischungen Anfang der 1930er Jahre gegeben hatte, aus der Fassung gebracht würden.[23]

> The image displaces us incessantly, offering us diverse angles on objects located at radically different distances. Our voyeurims consists precisely in this mobility. Yet we flit about at our own peril, constantly risking dizziness. Just as we are about to lose our balance, however, the sound track holds out its hand, offering continuity of scale as an effective stabilizer. Indeed, if we take the risk of flying about at all, it is certainly in large part because we know that our bodies are anchored by sound, and by the single, continuous experience that it offers.[24]

Hollywood habe die Praxis des stabilen Sounds etabliert mit einer konstanten Distanz zu den hörbaren Stimmen. Feinste graduelle Übergänge und die fließende Abstimmung von der Stimmlautstärke zur Nähe des sichtbaren Körpers wurden etabliert.[25] Für den Zuschauer ist es das Hören von Intimität und Nähe: der Klang einer nahen, anwesenden Körperlichkeit.

Die Tongroßaufnahme lässt sich als stimmliche Darbietung beschreiben, welche eine über die Montage andauernde Konstanz aufbaut. Anders als in der visuellen Großaufnahme, die das einzelne Gesicht auch für nur kurze Zeit hervorheben kann, ist die Tongroßaufnahme per se eine zeitlich ausgedehntere und so kann sie über eine ganze Szene bestehen bleiben. Stimmperspektiven werden oft nur dann hörbar eingeführt, wenn ein Protagonist weit entfernt sichtbar ist. Ansonsten überwiegt die zeitliche Permanenz der akustischen Großaufnahme: der präsentische Ton und die zu jeder Zeit verständlichen Worte.[26] Der stabilisierende Sound sorgt bei wechselnden Perspektiven visueller Einstellungen für eine

---

21 Zum Close-Miking bzw. „close-up sound“ siehe Altman 1992a, S. 54; Chion 1994, S. 61.
22 Altman 1992a, S. 61.
23 Altman 1992a, S. 54.
24 Altman 1992a, S. 62.
25 Vgl. Bordwell, Staiger und Thompson 2002 (1985), S. 302.
26 Altman 1992a, S. 58–59.

körperliche Erdung der Zuschauerkörper und schafft so bestimmte Voraussetzungen für das affektive Genießen. Das Kontinuitätsprinzip des klassischen Erzählkinos prägt eine tonale Zuschaueradressierung, welche Stabilität und permanente Zugewandtheit verheißt.

Außerdem verschwindet im affektiven Stimmbild der tonale Umraum, weshalb das Mediale der Tonaufnahme fast transparent zu werden scheint. In der Tongroßaufnahme verschmelzen kinematografische Wahrnehmung und Wahrnehmungsgegenstand wie kaum bei einem anderen Klang-Phänomen. Tatsächlich ist aus ihr aller Raum, alles Situative ausgeschlossen, das sonst mitschwingt.[27] Im Gegensatz hierzu schreibt sich in hallende Stimmen der Raum in die Tönung stark mit ein, wodurch die Stimmlichkeit selbst zurücktritt zugunsten der Präsenz einer großen Halle, eines Gerichtssaals oder einer Kirche.[28] Ihre eigenständige Präsenz ist dann weniger vernehmbar, sie droht vom Umraum, von kathedralenhaften Steinmauern, die man in ihr hören kann, verschluckt zu werden bzw. sich darin zu verflüchtigen. Die Stimme geht fast verloren im übermächtigen Raum, vergleichbar mit einer Totalen, in der zwischen großen Bauten ganz klein eine menschliche Gestalt zu erkennen ist. Denn ein Klang transportiert stets eine bestimmte Räumlichkeit, die als tönende Resonanz von der Stimme mitgetragen wird, die, wie Altman sie nennt, räumliche Signatur (*spatial signature*).[29] Es gibt für den Klang zwar keinen Rahmen[30], weil dies ein visueller Begriff ist, doch der situative Umraum klingt in der Stimme selbst mit. Je mehr andere akustische Elemente die Stimme überlagern bzw. in ihr vernehmbar werden, umso kleiner, nebensächlicher wird sie.

Im affektiven Stimmbild wird der akustische Raum der Aufnahme hingegen tendenziell ausgeschlossen. Nah, deutlich, präzise, trocken und klar ist die Stimmbewegung zu vernehmen. Die Nähe des Mikrophons zum Körper überdimensioniert all ihre Facetten (Timbre, Intonation, Stimmhöhe etc.). Jede noch so kleine Regung, jedes Atmen wird hörbar, ist hervorgehoben. Das affektive Stimmbild ist jedoch auch ein visuelles Geschehen und dieses kontrastiert oder verstärkt die Intimität des Hörens. Da es im klassischen Erzählkino selten auffällige akustische Perspektivwechsel gibt,[31] da die Distanz zu den Stimmen meist gering bleibt, ist der Zuschauer im Modus der Dauer und Konstanz angesprochen.[32] Seine gängigste Ausformung erhält das affektive Stimmbild im Modus

---

27 Chion 1999, S. 51.

28 Vgl. Flückiger 2001, S. 59, S. 300.

29 Altman 1992b, S. 24.

30 Chion 1994, S. 66–69.

31 Flückiger 2001, S. 150–151.

32 Altman 1992a, S. 54.

des Gesprächs, wo es das Miteinander mehrerer Stimmen in ein visuelles Geschehen eingebettet fokussiert, ihren rhythmischen Wechsel von Klangqualitäten, ihr Ergänzen oder ihre Gegensätzlichkeit.

So in der Hochzeitsszene aus BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE:[33] Nachdem Hedwige (Elizabeth Patterson), die Tante der Braut Nicole (Claudette Colbert), über viele Sekunden lang dem Bräutigam ihrer Nichte Michael (Gary Cooper) eine staccatoartige Standpauke hält, beendet sie ihren Monolog, um ihm etwas zuzuflüstern. In großem Kontrast zum vorherigen Klang lauter, harter, harscher Rede flüstert sie nun: „You are the lowest human being I ever met". (Abb. 2.).



Abbildung 2: Das laute Flüstern – BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE.

Sobald Hedwige zu Flüstern beginnt, ist das Mikrophon noch einmal besonders nah herangetreten, außerdem wird die Lautstärke erhöht. Äquivalent zur visuellen Kadrierung, die hier ebenfalls etwas näher heranspringt, hebt die Tonaufnahme die Zuwendung im Flüstern hervor, vergrößert sie und schafft damit einen intimen Hörraum, der zwischen Abneigung (wörtlich, stimmlich) und großer Nähe (gestisch und kinematografisch) oszilliert. Doch dieser Konflikt äußert sich allein im Zuschauerempfinden: Die verächtlichen Worte widersprechen der Erfahrung einer Nähe.[34] Die Tongroßaufnahme ist hier im komödischen Modus an einen affektiven Widerspruch geknüpft.

---

33 BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (Ernst Lubitsch, USA 1938) TC: 0:39:00–0:42:01.
34 Ein Klangereignis stelle eine stärkere Intimität her als das Sehen, so Edward Branigan: Sound, Epistemology, Film. In: Richard Allen und Murray Smith (Hg.): Film Theory and Philosophy. Oxford 1997, S. 95–125.

Zeitliche Klangqualitäten

Es sind vor allem die Stimmmelodie, die Schweigepausen und das Sprechtempo, welche die Zeitlichkeit im Modus der Komödie prägen. Vokaler Klang ist zudem materiell gebunden, man hört ihn nur in Bewegung.[35] In der *Stimmqualität* drückt sich eine ‚emotionale Klangfarbe' aus.[36] Daneben tragen Satzmelodie (Intonation) oder Stimmdynamik (Lautstärke, Kraftaufwand) ebenfalls zum Ausdruck des spezifischen Gefühlsbereichs bei. Mit der Intonation sind auch die verschiedenen Tonsprünge oder die Wechsel von Intensitäten,[37] ebenso wie rhythmische und tempobedingte Qualitäten angesprochen.

Betrachtet man Intonation aus ausdruckstheoretischer Perspektive, dann tritt vor allem der kommunikative Charakter hervor. Hier ist Daniel Stern mit seinem Konzept der „Affektabstimmung"[38] zu nennen: Mutter und Kind stimmen sich über Ähnlichkeiten dynamischer Bewegungsmuster von Vitalität (man könnte auch sagen: Ausdrucksbewegungen) miteinander ab. Insbesondere der Stimmausdruck des Säuglings zu seinen Bezugspersonen ist ein erstes Interaktionsinstrument. Die Mutter ahmt unbewusst mit ihrer Stimme die vokalisierenden Verhaltensformen des Kindes nach und teilt damit seine Stimmung oder Affektivität.[39] Stern sieht gerade nicht im Zweck einer Bewegung Affektivität begründet, d.h. in welcher Ausrichtung eine Handlung steht, z.B. das Zeigen auf etwas. Vielmehr sind für ihn dynamische Formen des Erlebens zentral: Intensität, Zeit, Gestalt. Mit den Begriffen fasst er die „intermodal übertragbaren Erfahrungsqualitäten"[40] als affektive Erlebensform, z.B. eine schnelle und kräftige Bewegung oder eine langsame, zaghafte Bewegung.[41] Diese Form der mimetischen Einstimmung auf den Gesprächspartner fasst Stern mit Colwyn Trevarthen als „kommunikative Musikalität"[42], wenn die

---

35 Flückiger 2001, S. 104.

36 Siehe Ekkehard König und Johannes G. Brandt: Die Stimme. Charakterisierung aus linguistischer Perspektive. In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a. M. 2006, S. 111–129.

37 Die Intonation ist aus der Konversationsanalyse nach Margret Selting ebenfalls gestalttheoretisch zu verstehen. Die Kategorien der Beschreibung sind dabei nicht an die Wortbedeutungen sondern an „auditive Kriterien" gebunden. Siehe Margret Selting: Descriptive Categories for the Additive Analysis of Intonation in Conversation. In: Journal of Pragmatics 11 (1987), H. 6, S. 777–791, hier: S. 777.

38 Stern 2011, S. 58.

39 Stern 2011, S. 59.

40 Stern 1996, S. 218–220.

41 Stern 2011, S. 63–64.

42 Stern 2011, S. 70.

Laute der Sprecher sich rhythmisch aufeinander einspielten, wenn ihr Wechsel, ihre Betonungen und Gesten einander entsprächen, ergänzen, fortsetzen oder nachahmen. In diesem Verständnis des intersubjektiven Verhaltens als Instrumentierung steckt die Annahme, dass die Vokalisierungen und anderen Expressiva selbst gefühlter Natur sind, dass Affekte in einem gemeinschaftlichen Verhalten erzeugt werden, sich zeigen und übertragen.

Bezogen auf den Film reduziert sich die Stimme als affektive Instanz nicht auf den einzelnen Schauspielerkörper, sondern spricht die Art und Weise an, wie vokale Klänge eines oder mehrere Sprecher zusammenkommen und sich in das Bild einschreiben, wie sie in ihm zirkulieren. Oder wie Deleuze sagt: Der Ton „‚entweicht aus dem Mittelpunkt des [visuellen] Bildes' und seine Elemente verteilen sich entsprechend diesem Bild."[43]

Im Zusammenhang damit sind Chions Konzepte zur *Synchrese* und zum *Mehrwert (added value)* zu nennen. Bei der Synchrese handelt es sich um die Verbindung von Gestaltkonturen in Klang und Visualität – im Sternschen Sinn, wie die sich entsprechenden Laute und Gesten von Säugling und Mutter – das heißt, wie etwa die pulsierenden Schläge eines Musikrhythmus sich mit dem Montagerhythmus synchronisieren und Ähnlichkeitsmuster ausbilden. Eine solche Synchrese kann punktuell stattfinden oder sich zeitlich ausdehnen.[44] Der ‚added value' ist hingegen das, was durch die Synchrese aus wahrnehmungstheoretischer Sicht erzeugt wird, das was der Klang, die Stimme dem Bild an expressivem Wert hinzufügt.[45]

Michel Chion hat eine Reihe von Prinzipien herausgearbeitet, welche diese temporale Verbindung von Ton und Bild bestimmbar machen:[46] Das Bild kann durch den Klang *animiert* werden. Dies hängt davon ab, ob die Bewegungen im Bild selbst zeitlich animiert sind oder ob etwa ein statisches Bild Ausgangspunkt ist. Ein kontinuierlicher Rhythmus mit regelmäßigen Abständen ist voraussehbarer als ein unregelmäßiges, belebt und animiert das Bild also weniger. Ein unregelmäßiges Klangobjekt wiederum animiere das Bildgeschehen stärker. Eine fließende und kontinuierliche Musikbegleitung ist weniger intensiv als ein plötzlich auftauchendes, ungleichmäßiges Klanggeräusch. Auch das hohe Tempo eines Klangs ist nicht unbedingt intensiver als ein langsamer Klang. Entscheidend sei hier die (Un-)Regelmäßigkeit.[47]

43 Chion zitiert nach Deleuze 1997 (1985), S. 415.
44 Chion 1994, S. 58–65.
45 Chion 1994, S. 5–7.
46 Chion 1994, S. 13–15.
47 Chion 1994, S. 15.

Dass das Bild durch den Ton *linearisiert* wird, meint, dass die einzelnen Einstellungen durch den kontinuierlichen Klang zu einem zeitlichen Kontinuum werden. Dieser wohl offensichtlichste Zusammenhang im Bild-Ton-Geschehen ist nicht allein auf der Ebene dessen, was erzählt wird, zu verstehen, sondern bereits auf Wahrnehmungsebene angelegt. Man erlebt ein kontinuierliches situatives Geschehen.[48] Chion beschreibt außerdem die Art und Weise, wie das Bild durch den Ton *vektorisiert* wird. Der Sound richte die Zuschauer auf das Kommende aus, indem durch Klangformen und Rhythmizität kinematographische Bewegung antizipierbar werden.[49]

Vor allem die beiden Prinzipien der Animation und Vektorisation sind für meine Überlegungen zu den Klangqualitäten entscheidend. Für das Prinzip der Animation wäre dabei noch die Lautstärke anzuführen. Zudem weisen die Stimmbewegungen selbst bestimmte Klangqualitäten auf, die in ihren Zusammensetzungen und Wandlungen affektiver Natur sind wie z.B.: zögernd, impulsiv, rau, heiser, kreischend, seufzend, gurrend, lauter und leiser werdend, schneller und langsamer sprechend, aber auch gedehnt, langgezogen (tendenziell monologisch), abgehackt (z.B. unterbrechend), stockend, fließend, hart, weich, plötzlich, anhaltend, melodiös, monoton, kräftig, sanft, wiederkehrend, hervorstechend etc.[50] Stimm-Intensitäten sind nur in den Stimm-Gestaltverläufen zu rekonstruieren, sie orientieren sich an den Wechseln der Stimmlagen, an den Brüchen und Ausschlägen sowie an den Graden von Animation.

Das Duett

Die Screwball Comedy hat nun den Typus des affektiven Stimmbilds in vielfältigen Variationen hervorgebracht. Eine Ausprägung ist die stimmlich-gesprochene Paarkommunikation, welche das kinematografische Bild musikalisiert, ob als rhythmische Interaktion (den gemeinsamen Beat halten oder als Synkope), als Instrumentierungswechsel (eine Stimmmelodie wird von einer Figur angefangen und setzt sich bei der anderen fort) oder als gleichzeitiges Sprechen (Disharmonie und Harmonie von Rhythmus, Tonalität und Tempo). Gerald Mast beschreibt dies als Stimmduett (anhand von HIS GIRL FRIDAY[51]):

---

48 Chion 1994, S. 17–18.
49 Chion 1994, S. 18–20.
50 Vgl. Flückiger 2001, S. 108.
51 HIS GIRL FRIDAY (Howard Hawks, USA 1940).

> The two apparent antagonists speak in an identical rhythm, in identical cadences, singing perfect verbal duets – which reveals that the two are spiritually and truly one. Their minds click away in the same pace and in the same rhythm [. . .] just as their words do.[52]

Mast beschreibt den Rhythmus und das Tempo als eine Art theatrale Performance. Doch hinzuzufügen wäre, dass Kader und Sound Design das Paar vereinen, trennen, rahmen, öffnen, wodurch sich in der Montage ein Wahrnehmungsereignis herstellt. Dadurch erlebt man die interagierenden Figuren überhaupt erst als Paar-Gemeinschaftlichkeit. In der Screwball Comedy ist neben den Klangqualitäten aber auch die Wortwahl entscheidend. Es färbt sich die klangliche Stimmung und Taktung der Sprachmelodie in die artikulierten Worte ein, unterstützt Bedeutungen, betont, kann aber auch ihren Sinn wenden und in Zweifel ziehen.

Die sich wandelnden Stimmmelodien, die durch das Bild hindurchgehen, lassen es mitunter erschüttern: Zum Beispiel in der ersten Szene von HIS GIRL FRIDAY[53] wo eine lang anhaltende, statische Kameraeinstellung das Paar Walter und Hildy (Cary Grant und Rosalind Russell) in der Totalen zeigt und so abwartend, in gewisser Distanz verharrt. Dann versetzt Hildys Singsang mit seinen extremen Stimmausschlägen das Bild in ein wellenartiges Aufschaukeln: von ganz hohen zu ganz tiefen Tönen – also durch große Intonationskurven –, von gepresster Stimmlichkeit zu einem entspannten Timbre, von lauten zu summend-vibrierenden, über forschen zu zurückhaltenden Tönen. Die Kamerabewegung von links nach rechts trägt diese schaukelnde Bewegung der Stimmausschläge sowie den Rhythmus von Rede und Gegenrede. Es geht um das zeitliche Zusammenklingen der verschiedenen Stimmmelodien, aber auch sein Verhältnis zu den visuellen Formen. Das Bild wird von der Stimme in starke Vibration gebracht: mal durchschießen die Wortklänge es wie Pfeile, wenn die Aussprache hart, schnell, laut und direkt, auditiv gerichtet ist (Abb. 3).

Dann wieder sorgt ein wohliges Säuseln mit Klangqualitäten des Runden, Kurvigen und Leisen dafür, dass sich das Gesehene zu kräuseln scheint, dass sich Gesprächsfetzen einkringeln und die Paaransicht darin einschließt. Außerdem ändert sich je nachdem, ob die Einstellung statisch oder dynamisch ist, der Wahrnehmungseindruck. Im Beispiel der ersten Szene aus HIS GIRL FRIDAY folgt auf eine Reihe von statischen Einstellungen, in denen das Schauspiel eher zurückhaltend war, plötzlich die beschriebene lange Einstellung, welche das Paar um den Tisch herumlaufend kadriert. Die Kamerabewegung verstärkt die Bewegung des nun ausladenderen Schauspiels, des Laufens und der höchst lauten und wechselhaften Stimmqualitäten.

52 Gerald Mast zitiert nach Kozloff 2000, S. 174.
53 TC: 0:00:57–0:14:09.



Abbildung 3: Das Sprechen verändert das Bild – HIS GIRL FRIDAY (zur Verdeutlichung der Ton-Bild-Interaktion wurde dem Standbild eine grafische Form hinzugefügt. Farbabb. siehe Anhang).

Die Art und Weise wie Wortsinn und Klangqualitäten sich verbinden oder einander widersprechen, ist ebenfalls entscheidend: So wechselt in HIS GIRL FRIDAY in der selben Szene Hildys ironisch-zärtlichen Tonfall („Oh Walter, you are wonderful in a loathsome form of way…") abrupt in einen wütenden Befehlston („…so would you please be quiet just…), um dann in einem kurzen verbalen Pingpong zwischen Hildy und Walter zu münden. Er: „Com'on, we'll have some lunch" – Sie (ihm ins Wort fallend): „I have a lunch date already", – Er: „But, break it", Sie: „I cannot break it. Will you take your hands off me. What are you playing, osteopath?" Er: „Temper! Temper!"

Die rasche Sprecheinheit ist jedoch gleichzeitig eine filmische Ausdrucksbewegung, welche maßgeblich an die Kadrierungs- bzw. Einstellungswechsel gebunden ist. Der Bruch, welcher Komik erzeugt, liegt in den lobenden Worten mit ironisch-zärtlicher Haltung, die abrupt abgelöst werden von höflichen Worten, in einer scharfen befehlsartigen Rede. Hier springt der Kader von der Ansicht einer Nahen von Hildy zur Paaransicht (Amerikanische), die Kamera scheint sich demnach mit dem Sprung gerade von der Wichtigkeit von Hildys Worten abzuwenden („what I came up here to say"), wodurch mehr der Rhythmus der Interaktion sichtbar wird: dass Walter Hildys Hände greift, dass sie extrem schnell sich abwechselnd Worte austauschen und sich dabei trotz des offensichtlichen Disputs ihre Gesten zu entsprechen scheinen (Abb. 4).

Der Sprech-Rhythmus ist so aufgebaut, dass Hildy zu Beginn allein spricht, dann jedoch sprechen beide gleichzeitig, nur minimal versetzt, so dass jede Äußerung mit der anderen wie ineinander verwoben erscheint. Hinzu kommt, dass einige Worte echohaft wiederholt werden („lunch", „break"). Der Rhythmus entwickelt sich zu kürzeren, pointierten Sprecheinheiten, wobei „Temper! Temper!"

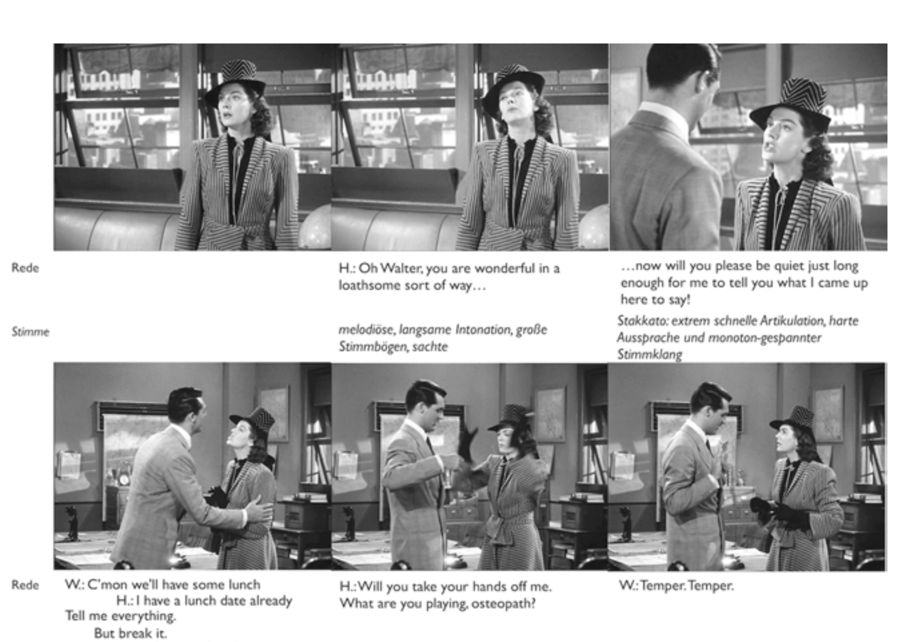


Abbildung 4: Wechselhafte Klangqualitäten in HIS GIRL FRIDAY.

den Schlussakkord bildet. Hildys Stimmqualitäten sind im ersten Teil melodiös, langsam, gedehnt, sie werden plötzlich zu einem harschen Staccato. Dann beginnt ein Paar-Duett, in dem Rede und Antwort in kurzen Abständen erfolgen, wobei Grants Stimme eher als leise und punktuierend leicht wahrnehmbar wird, während Hildys Stimmlage tendenziell langgezogen, gedehnt und lauter ist. Die Interaktion kulminiert in einer tonalen Reimstruktur, in der Hildy mit einer Frage aufhört, in der die Stimme nach oben geht (…osteopath?), worauf Walters punktuelle, leichte, spitze und sachte Worte („Temper! Temper!“) ebenfalls nach oben gehen und als Nachahmung erscheinen. Das gestische Spiel doppelt in diesem Fall die Wiederholungsstruktur der Worte, indem etwa ihre abwehrende beidhändige Geste zum Schlussakkord von ihm übernommen und spielerisch stilisiert wird. Das gestische Spiel und die Kadrierung führen beide Intonationen zusammen, so dass eine eigenwillige, körperliche Sprecheinheit des Paars erfahrbar wird, wobei doch auf narrativer Ebene die beiden sehr offensichtlich in Zwist zueinander stehen. Der Schlussakkord ist auch deshalb so eingängig, weil beide eine abwehrende Geste machen, Hildy mehrmals, sich tatsächlich aus den

Händen Walters befreiend, Walters Abwehrgeste hingegen bezieht sich auf ihre Stimmung (Temper), die mit seinen Gesten abgewehrt wird.

Zudem zeigt das Beispiel auf, dass der rasche Wechsel verschiedener offen ausgestellter Emotionsdarstellungen zum wesentlichen Repertoire des genrespezifischen Schauspiels gehört. Nicht Rosalind Russell spielt übertrieben, sondern sie spielt die Figur Hildy, die vor ihrem Exmann selbst eine gewisse Rolle zu spielen scheint. Zur Komödie gehört auch diese Dimension: das schnelle Einnehmen und wieder verlassen einer Pose, die aufeinanderfolgenden Kontraste in Stimmdynamik und Melodie, welche in keinem einheitlichen Klang zu verweilen mögen, sondern die von einem Extrem ins andere hinübergehen, von laut zu flüsternd, von gepresst zu säuselnd, von monoton-gleichbleibender Stimmlage zu sehr schwankenden Intonationen. Das Unkontinuierliche, die Wechselhaftigkeit und hohe Geschwindigkeit ist hier bei gleichzeitiger punktueller Entsprechungen von Klang- und Bewegungsqualitäten ein wesentliches Merkmal.

Ein anderes Beispiel für diese Form der exzentrischen Klanggestalten ist auch in TWENTIETH CENTURY[54] gegeben, wenn Oscar Jaffe (John Barrymore) seiner Geliebten Lily Garland (Carole Lombard) eine Selbstmordabsicht vorgaukelt.[55] Man sieht ihn nah von der Seite aus dem geöffneten Fenster blickend, Dunkelheit legt sich über sein Gesicht, nur ab und zu wird es kurz erhellt, vom regelmäßigen Aufleuchten der Reklamelichter draußen. Er spricht langsam, feierlich, theatralisch, die Stimmqualitäten sind ruhig, gleichmäßig, langsam, gedehnt („New York! It received me once when I came here, a little farm boy. It will receive me again.“). Man sieht nun in einer anderen Einstellung, wie Lilly aus der Nahen versucht, sich leise fortzuschleichen. Er setzt an: „I remember on many winters' eves…–“ Doch Oscar scheint sie aus den Augenwinkeln bemerkt zu haben. Plötzlich dreht er sich zu ihr um und ruft herrisch, mit aufbrausender Stimme, laut und kräftig, zu ihr: „Lilly Garland! I haven't finished yet.“ (Abb. 5)

Auch hier zeigt der Wechsel in Stimmdynamik, -tempo und Klangfarbe im ersten Satz, dass ein Schauspiel aufgeführt wird, dass der Satz rezitiert wird, um etwas zu bedeuten. Das salbungsvolle Sprechen trifft auf Carole Lombards prüfendes Gesicht in der Nahen. Dann sieht man beide gemeinsam kadriert von etwas weiter weg: Man sieht Oscar, wie er davon Notiz nimmt. Er dreht sich und ändert abrupt die sanfte Haltung in eine herrische Drohgebärde in einer Nahaufnahme. Es sind diese raschen Emotionswechsel des Schauspiels, welche verbunden mit Kadrierung und Montage als Kontrastierung anschaulich werden und für die Screwball Comedy ein zentrales Inszenierungsprinzip

---

54 TWENTIETH CENTURY (Howard Hawks, USA 1934).
55 TC: 0:18:35–0:24:32.



Rede O.: New York! It received me once when I came here, a little farm boy.
It will receive me… …again.

Stimme *ruhiger, feierlich, salbungsvoller Stimmklang, weiches Timbre, runde Stimmbögen…*



Rede I remember on many winter's eves... Lilly Garland! I haven't finished yet!!…

Stimme *laute, kräftige Stimme, voller Pathos (Wut, aufgebrachte Verzweiflung)*

Abbildung 5: Der abrupte Wechsel der Stimmqualitäten in TWENTIETH CENTURY.

sind. Das sind auch die Tempi der Bewegung, die allzu raschen Wandelbarkeiten der menschlichen Mimik, Stimme und Gestik, welche das Gespielte, die schauspielerische Performance der fiktiven Figuren ins Zentrum stellen.

In den beschriebenen Beispielszenen aus HIS GIRL FRIDAY und TWENTIETH CENTURY wird das Emotionale im Schauspiel als rein dargestelltes Gefühl aufgeführt. Durch die raschen Wechsel der verschiedenen Gefühlsdarstellungen, die in ihrer zeitlichen Dauer verkürzt und komprimiert sind, erscheinen sie meist als Posen, so wie eine Karikatur mit wenigen Strichen skizziert wird. Das Erheiternde daran ist an diese kurze, knappe, rasche und abrupte Zeitlichkeit gebunden. Außerdem scheint es ein ästhetisches Regiment zu geben, dass sich *eine* Mimik nicht für sich entfalten darf, sondern nur in Bezug auf eine *zweite* fungiert (durch den Einstellungswechsel), dass eine Stimme immer schon von der zweiten unterbrochen wird. Die raschen Wechsel, die Tempi des Spiels und der Montage, die selten bei einer Stimme, bei einem Gesicht länger verweilen, formen sehr wohl Affekte aus z.B. plötzliche, leichte Explosionen, sachteoszillierende An- und Entspannungsphasen, sirrend-flirrende Austauschmuster, leichtfüßig-unregelmäßiges Tapsen und Stolpern, plappernde Münder und

klickend-ploppende Kader (wie Tischtennis-Ballwechsel). Diese von *Raschheit, Leichtigkeit, Plötzlichkeit und Kürze* bestimmten Inszenierungen gestalten Zuschauergefühle, im heiteren Spektrum. Sie entwickeln sich über die Zeit und zielen häufig auf das Erleben einer Resonanz, worin die einzelne Stimme niemals bedeutend wird, sondern immer nur das Ineinander zweier oder mehrerer Stimmen zählt.

So zeichne ich das affektive Stimmbild als einen zentralen Bewegungsbild-Typus des Genres. Es prägt sich als Duett aus, als wahrnehmungsmäßige Einheit zweier aufeinander bezogener Stimmäußerungen, die sich ergänzen, kontrastieren, vereinigen. Es kommt sehr oft in den Komödien vor und zeichnet sich dadurch aus, dass andere akustische Klänge gegenüber den Vokalisierungen ausgeblendet werden (akustischer Raum, Perspektive, andere Klangmaterialitäten verschwinden tendenziell). Durch seine tonale Konstanz erzeugt das affektive Stimmbild in der Screwball Comedy Nähe und Zugewandtheit, welche aber dadurch kontrastiert werden, dass die einzelnen Stimmen ihre Emotionsdarstellungen häufig wechseln. Dem Zuschauer wird ein grundsätzliches Klangkontinuum (mehrerer naher Stimmen) präsentiert, worin die Einzelstimme in ihren Emotionsdarstellungen exzentrisch, übertrieben, wechselhaft erscheint. Durch phänomenale Entsprechungen von Worten oder Rhythmen, durch Schnitt oder Kadrierunge geht die einzelne Intonation in einer dyadischen oder mehrgliederigen Form auf, welche im affektiven Grundmodus des Oxymorons als disparate Einheit erfahrbar wird.

Standen bisher in diesem Kapitel die Klangqualitäten, zeitlichen Inszenierungen und Stimmausprägungen im Vordergrund, dann geht es im Folgenden um die Worte in den Komödien. Dabei interessiert mich, auf welche Weise Worte und Mise-en-scène, Satzbedeutungen und Montage und imaginierte Szenarien ineinander verschränkt sind.

3.3 Wortkulisse und Szenario – Verkörperte Bildlichkeit von Rede und Audiovision

Sprache und Film

Das Verhältnis von Sprache und Film kann als schwierig bezeichnet werden: Den Filmtheoretikern der 1920er Jahre war es ein Anliegen, gerade die Nicht-Sprachlichkeit als stärkstes Merkmal des Kinos hervorzuheben, es als visuelles Medium zu charakterisieren, mit seinen Möglichkeiten, den Menschen ins Bild zu setzen und Ausdrucksmittel verschiedener Künste in sich zu

vereinigen.[56] Andererseits konzipierte die semiotische und linguistisch orientierte Filmtheorie der 1970er Jahre den Film in Analogie zur Verbalsprache; dabei rückte ein grammatischer Blick auf filmische Bilder in den Vordergrund.[57] In der Abwendung von den strukturalistischen und semiotischen Ansätzen wurde dann vergessen, dass der Tonfilm immer schon eine Sprache besitzt, die ihm eingeschrieben ist: das gesprochene Wort.[58]

Dass das Kino von diesen Strängen aus beschreibbar ist, rückt die Notwendigkeit in den Vordergrund, das Verhältnis von Film und Sprache zu fokussieren. Doch ist *Film als Sprache* schwierig aufrechtzuerhalten, weil dem Film gerade kein Sprachsystem unterliegt. Das *Sprechen im Film* hingegen ist elementar. So sagt Jurij Lotman:

> [...] das Kino ist im wesentlichen die Synthese *zweier* Erzähltendenzen – der darstellenden (‚bewegliche Malerei') und der sprachlichen. Das Wort ist nicht ein fakultatives, zusätzliches Merkmal der filmischen Erzählweise, sondern obligatorischer Bestandteil.[59]

Das Kino hat ganz verschiedene Weisen ausgeprägt, wie Dialog bzw. gesprochene Rede eingesetzt werden. Man kann einerseits genretypische Formen der Rede unterscheiden, wie Sarah Kozloff es gezeigt hat: der schweigsame Western, die quasselnde Screwball Comedy oder die zielgenaue, waffengleiche Sprachlichkeit in Gangsterfilmen.[60]

Andererseits lassen sich die Formen des Dialogs auch funktional einteilen, Chion unterscheidet drei Formen des Sprechens im Film: „Theatrical speech" meint erstens die verständliche Rede, welche als Gespräch inszeniert ist. Montage und Mise-en-scène sind dabei so eingesetzt, dass sie vergessen lassen, dass sie auf der Dialogstruktur basieren.[61] Der zweite Typus, „textual speech", zielt auf das Prinzip der Voice-Over-Stimme ab, welche dem Film eine literarische Form verleiht: eine Erzählweise, welche die Rede stärker ins Bewusstsein rücken lässt. Dabei kann die Voice-Over-Stimme akusmatisch sein, sie kann eine interne, subjektive Perspektive oder auch den außenstehenden, allwissenden Erzähler verkörpern. Sie hebt Dinge im Bild hervor und ordnet die Montage-Ereignisse

56 Dazu Kozloff 2000, S. 6–14.
57 Man versuchte, ein Sprachsystem des Films zu beschreiben. Vgl. Christian Metz: Semiologie des Films. München 1972.
58 Vgl. Kozloff 2000.
59 Jurij M. Lotman und Christiane Böhler-Auras: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt a. M. 1977, S. 60.
60 Siehe Kozloff 2000.
61 Chion 1994, S. 171–172.

entsprechend der Rede.[62] Der dritte Typus, die „emanation speech“, zielt auf den unverständlichen Dialog, was selten vorkommt. Sie ist etwa in den Filmen Jacques Tatis zu finden; dort wird das Sprechen selbst zu einer Geräuschkulisse, zu einem nebensächlichen Verlautbaren ohne dass die Wortbedeutungen eine Rolle spielten.[63] Als Ergänzung von Chions Einteilung könnte man etwa an der Sprachlichkeit selbst ansetzen; ob Filme Alltagssprache, Jargons, Slangs, Dialekte, Mehrsprachigkeit oder poetische Sprache einbinden oder gänzlich ohne Sprache auskommen, ob der Text gesprochen oder geschrieben ist, in Untertiteln auftaucht oder als Briefnotiz. Zudem lässt sich Chions Klassifizierung durch monologische, dialogische und pluralogische Formen des Sprechens ergänzen. Diese Ebene betrifft die unmittelbare Zugänglichkeit der Sprechakte und der Gesprächsstruktur.[64]

Sprechakte in der Komödie

Immer wieder wurde darauf hingewiesen, dass die Screwball Comedy auf frühere epische und dramatische Formen zurückweist. Es sind die Komödien Shakespeares, die eine genealogische Verbindung zu den Komödien aufweisen.[65] Die Art und Weise, wie die Dialoge aufgebaut sind, wie Komikkonstruktionen stattfinden, kann man als zum Teil ähnlich zur Screwball Comedy beschreiben. THE PHILADELPHIA STORY[66] ist in seinem Figurenpersonal, in seinen Motiven und Dialogen dem *Midsummer Night's Dream* besonders ähnlich: vom Zaubertrank der Nacht (Champagner) bis hin zu Grants Doppelrolle als Puck und Oberon. Darüber hinaus sind viele Screwball Komödien stark von Dialogformen bestimmt, welche auf der paarweise ausgesprochenen rhetorischen Figur der *Antithese* aufbauen, ähnlich denen bei Shakespeare. Im Sommernachtstraum kann man dies in einer Szene mit Demitrius und Helena nachvollziehen:

> Dem. Tempt not too much the hatred of my spirit; For I am sick when I do look on thee.
> Hel. And I am sick when I look not on you.

---

62 Chion 1994, S. 172–176.

63 Chion 1994, S. 177–183.

64 Dabei ist die „Quantität“ von Dialog schwer zu bemessen, ob nun die Sprechpausen dafür ausschlaggebend sind, das rasante Tempo der Worte, die Länge der Sprecheinheiten oder die Häufigkeit der Sprecherwechsel. Kozloff 2000, S. 64–79.

65 Cavell hat dies ausführlich beschrieben, Stanley Cavell 1981, S. 133–160; Bruce Babington und Peter W. Evans: Affairs to Remember. The Hollywood Comedy of the Sexes. Manchester/New York 1989, S. 3; DiBattista 2003, S. 31–32.

66 THE PHILADELPHIA STORY (George Cukor, USA 1940).

[Dem. Stell den Haß meines Gemüts nicht zu sehr auf die Probe; denn ich bin krank, wenn ich dich nur sehe.

Hel. Und ich bin krank, wenn ich dich nicht sehe.][67]

Ähnliche sprachliche Antithesen lassen sich auch in den Screwball Filmen wiederfinden. Zum Beispiel in THE AWFUL TRUTH[68]:

LUCY: Let's drink to our future. Here is, hoping you and Barbara will be very happy, which I doubt very much.

JERRY: Now, let's drink to your happiness with Buffalo Bill . . .

LUCY: Good!

JERRY: . . . which doesn't even make sense. Well I tell you, we drink to the two of us.

LUCY: As we go down life's highway. You're going your way, and I'm going my way.

In dem Beispiel von THE AWFUL TRUTH gibt es drei Antithesen, die ersten beiden werden einzeln von Lucy (Irene Dunne) und von Jerry (Cary Grant) ausgesprochen, die letzte von Lucy gestisch-verbal gestaltet. In der ersten Antithese äußert Lucy einen Satz, der in sich einen Widerspruch enthält, ein Beglückwünschen und ein In-Zweifel-Ziehen („hoping you and Barbara will be very happy, which I doubt very much.") Dann setzt Jerrys Rede in eben derselben Struktur an („to your happiness with Buffalo Bill . . . which doesn't even make sense"). In der abschließenden Bemerkung wird diese Struktur der Ähnlichkeit in der Gegensätzlichkeit noch einmal aufgenommen. Lucy fasst das Gesagte in einer Aussage zusammen, der eine konzeptuelle Metapher zugrunde liegt, LOVE IS A JOURNEY[69] (durch die Formulierung „life's highway"), wobei über die verbalen Äußerungen das Verbindende und über die Gesten das Trennend-Kontrastive anschaulich wird: „As we go down life's highway. You going your way, (schlängelnde Handgeste) and I going my way (zielstrebige Handgeste)."

Das Paar wird durch eine ähnliche aber inhaltlich gegensätzliche Redeweise charakterisiert. Im Bezug der Sätze zueinander stellt sich eine Verbundenheit her, beide Aussagen sind einander entsprechend aufgebaut. Die *Antithesen* erzeugen, dass man die Sprecher in ihrer kontrastiven Rede aufeinander bezieht, was zum Teil auch mit rhythmischen Analogien der Sätze einhergeht. Das bereits

---

67 William Shakespeare: A Midsummer Night's Dream. Stuttgart 1989 (Reclams Universal-Bibliothek. Fremdsprachentexte: Englisch. Bd. 9247), S. 42–43.

68 THE AWFUL TRUTH (Leo McCarey, USA 1937), TC: 1:01:48–1:07:31.

69 Zu konzeptuellen Metaphern siehe Lakoff und Johnson 1980.

erörterte Inszenierungsprinzip einer ‚Gegensinnigkeit als Einheit' findet sich auch hier sprachlich wieder.[70] Von dort aus wird es in den Komödien oftmals bildkompositorisch oder als Montagekonstruktion weiterentwickelt. Dabei gilt die *Antithese* in der Rhetorik als Mittel um einen verborgenen Sinn erfahrbar zu machen: „Die Antithese erzeugt eine starke Spannung."[71] Sie ist die „sprachliche Aufgliederung eines (in der Regel verschwiegenen) Oberbegriffs (Themas) in seine gegensätzlichen Komponenten."[72] Der verborgene Sinn ist im Fall der verbalen Äußerungen der Szene die eigentliche Verbindung des Paares, obwohl sie doch von ihren künftigen getrennten Lebenswegen sprechen. Erst im Verbund der Sätze und im gestischen Szenario stellt sich ein Sinn her, der über den Einzelaussagen angesiedelt ist.

Die Art und Weise, wie sich im Film Sprache und Audiovision über die Zeit verbinden, lässt sich an kaum einem anderen Gegenstand so gut durchspielen wie an der Screwball Comedy. Wie Beispielanalysen gezeigt haben knüpft die Komödie enge Bande zwischen Sprechen und Komik.

Hinzu kommt, dass die Komödien oft soziale Situationen in Szene setzen, welche das Missverstehen, die Doppeldeutigkeit und Ambivalenz von Sprache und Filmbild zur Schau tragen. Die Gesellschaftskomödien führen John L. Austins Sprechakt-Prinzip *How to do things with words* par excellence vor.[73] Die Figuren agieren sprechend, „in the sphere of what may be called *behabitives,* a kind of performative concerned roughly with behaviour towards others and designed to exhibit attitudes and feelings."[74] Dabei geht es weniger um ein authentisches Verhalten, denn um Benimmregeln gesellschaftlich normierter Angemessenheit von Äußerungen, die Bedingtheiten durch soziale Situationen. Die Komödien inszenieren Szenarien, in denen ZuschauerInnen erfahren können, dass Gespräche in eine Art Ekstase oder „Trancezustand" – nach dem Vokabular Erving Goffmans –, versetzen können, was daran liegen mag, dass bisweilen die „Konversation ein Eigenleben" entwickelt, in der es um eine Kluft zwischen eigenem und fremden Anliegen geht, in denen die Unangemessenheit über das gesellschaftliche Tabu siegt, sich darin einfügt oder der Widerspruch

70 Plessner 2003 (1945), S. 294.

71 Heinrich F. Plett: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg 1991, S. 47.

72 Plett 1991, S. 47.

73 John L. Austin: How to Do Things with Words (1955). Cambridge 1975.

74 Austin 1975 (1955), S. 83. Zu der Klasse der Sprechakte schreibt er an anderer Stelle: „behabitives [. . .] have to do with attitudes and *social behaviour.* Examples are apologizing, congratulating, commending, condoling, cursing, and challenging." Austin 1975 (1955), S. 152.

dazu im Verborgenen wahrgenommen wird.[75] Sprechakte (in den Komödien) zielen auf Situationen des förmlichen Verhaltens, aber auch des Small Talks, der geselligen Unterhaltung mit all den jeweiligen Codes, die darin austariert werden. Austin schreibt:

> Speaking generally, it is always necessary that the *circumstances* in which the words are uttered should be in some way, or ways, *appropriate*, and it is very commonly necessary that either the speaker himself or other persons should *also* perform certain *other* actions, whether ‚physical' or ‚mental' actions or even acts of uttering further words. Thus, for naming the ship, it is essential that I should be the person appointed to name her, for (Christian) marrying, it is essential that I should not be already married with a wife living, sane and undivorced, and so on.[76]

Doch gerade an solchen Einsatzpunkten gesellschaftlich geregelter Normen und Bedingungen, nehmen die Komödien ihren Ausgangspunkt, sie werden durch Sprechakte verkehrt oder eingeschränkt: Missgeschicke, Fehl-Situationen und Handlungen, Zufälle und Unglücksfälle werden durch unangemessenen Sprechakte oder fehlende Voraussetzungen erst möglich. In THE AWFUL TRUTH zum Beispiel wird das Unangemessene, das Peinliche immer wieder offenbar, wenn Lucy (Irene Dunne) – sich als Schwester des Exmanns Jerry (Cary Grant) ausgebend – zu Hause bei der Familie ihrer Rivalin, die neue Verlobte Jerrys, behauptet, ihr Portemonnaie sei gestohlen worden, es solle sich keiner bewegen. Der dreiste, kalkulierte Ausspruch trifft auf eine statuare Upper-Class-Gesellschaft, steif und unbewegt sitzen die Verwandten der Verlobten da. Die Kamera greift einzeln die ablehnenden Gesichter heraus und stellt sie dem frechen Ausspruch entgegen. Empörte, überraschte und peinlich berührte Gesichtsausdrücke markieren den Verhaltensverstoß als immer schon durch eine moralisch-affektiv-bewertende Sozialität gerahmt. Die gesellschaftlichen Rituale, regelhaften Zusammenkünfte oder Zeremonien (Scheidung, Eheschließung etc.) sind in der Komödie stark mit den Sprachinszenierungen verbunden. Dabei ist die kinematografische Rede auf bestimmte Art und Weise invasiv, wie Deleuze schreibt:

> Die spezifisch kinematographische Rede, die ihre Macht von Anfang an in der amerikanischen *comedy* ausgeprägt hat, bestimmt sich danach, wie die Sprechakte den Raum einnehmen – unter immer mehr und immer komplizierteren Voraussetzungen, die

75 Zitate Goffmans nach Wolfgang Pannenberg: Sprechakt und Gespräch. In: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hg.): Das Gespräch. München 1984 (Poetik und Hermeneutik. Bd. 11), S. 65–76, hier: S. 72.

76 Austin 1975 (1955), S. 8–9.

> jedesmal die ‚angemessene Form' bilden, indem sie die Redegeschwindigkeit mit dem gezeigten Raum verbinden.[77]

Deleuze begreift die „angemessene Form", in der man Austins Beschreibung wieder erkennen kann, nun nicht als eine vom kinematografischen Bild unabhängige Gegebenheit, sondern als direkt mit der filmischen Inszenierung verbunden. Die kinematografische Rede ist demnach nicht mit der alltäglichen Rede zu verwechseln. Die Geschwindigkeit selbst nennt Deleuze dabei als Grundprinzip dieser Operation. Die Rede ist ein einnehmender Sprechakt[78], der sich mit dem Bildraum verbindet, wodurch sie das Bild in seiner Beschaffenheit selbst zu verändern vermag. Deleuze sagt: „Der gehörte Sprechakt als Bestandteil des visuellen Bildes macht etwas in diesem Bild sichtbar."[79] Die Umgebung des kinematografischen Worts ist nicht die soziale Situation, sondern die spezielle audiovisuell-ästhetische Inszenierung, die im Zuge ihrer Entwicklung jedoch Anschauungen sozialer Situationen zu kreieren vermag. Deleuzes Satz erweitert Chions These zur Verbindung von Sound und Visuellem um die Dimension einer sprachlichen Aktion als bildliche Vergegenwärtigung, die mit dem Sichtbaren interagiert.

Worte kreieren fluide Szenarien, mit ihnen entfalten sich Vorstellungen von Raum, Zeit, Personen, Aktionen, Stimmungen und sinnliche Formen, aber natürlich tauchen auch abstrakte Begriffe auf. Begreift man die Sprache, die in den Filmen gesprochen wird weniger als Äußerung einer psychologisch zu deutenden Figur innerhalb einer gegebenen Narration, sondern als verbal aufgerufene Konstellation, die dem Zuschauer als Vorstellungen gegenwärtig wird, dann kann man ihre durch Sprachausdrücke assoziierte Ausstattung, Perspektiven oder Gegenstände als weitere unsichtbare Elemente des audiovisuellen Bilds hinzuziehen. Zudem sind die meisten Worte für sich stehend mehrdeutig. Erst durch ihren sprachlichen, gestischen und audiovisuellen Kontext werden sie situativ bedeutend.[80]

So etwa wenn Jerry (Cary Grant) in THE AWFUL TRUTH seinen Gästen – mehreren Paaren, die in dem hellen Salon sitzen oder stehen – sein Verständnis von Ehe erläutert, wobei Lucy (Irene Dunne), seine Frau, abwesend ist.[81] Er spricht davon,

---

77 Deleuze 1997 (1985), S. 297.

78 Deleuze zielt auf die phatische Kommunikation ab: „Wenn wir uns hier auf die Linguistik beziehen, dann nicht auf die von Austin und seinen Nachfolgern vorgenommene Analyse der Dimensionen des Sprechaktes, sondern auf die Klassifikationen dieser Akte als ‚Funktionen' oder ‚Kräfte' der Sprache (Malinowski, Firth, Marcel Cohen)", Deleuze 1997 (1985), S. 423.

79 Deleuze 1997 (1985), S. 298.

80 Wie von der lingustischen Konversationsanlayse betont. Kozloff 2000, S. 98.

81 TC: 0:02:32–0:12:44.

dass er es gerne sehe, wenn seine Frau ab und zu alleine ausgehe, doch seine Gäste scheinen dieses Verständnis nicht zu teilen. Er sagt: „That's the trouble with most marriages today. People are always imagining things. The road to Reno is paved with suspicion." Seine Aussage steht hier nicht für sich, sondern fasst wie eine graphische Skizze das zusammen, was die filmische Inszenierung in der gesamten Szene als Kompositorik ausbildet: Man sieht ihn, wie er durch das Wohnzimmer eine Bewegung des Abschreitens beschreibt und immer wieder von Einzelnen aufgehalten wird, vor allem von den weiblichen Gästen, die bedeutsame Gesichter aufsetzen und so ihren Zweifel bekunden. An keiner Stelle wird direkt ausgesprochen, dass es um den Zweifel an Lucys Treue geht. Doch Andeutung für Andeutung, Gesicht für Gesicht fügen sich gemäß der Bewegungsfiguration zu einem Muster, welches in immer gleicher Weise geschieht. Eine langsame Wiederholungs- und Einkreisungsbewegung wird von Bildkomposition, Schauspiel und Kamera etabliert und hat stets ein Zentrum, die nur sprachlich anwesende Lucy. Eine der Frauen findet auf dem Schreibtisch viele ungeöffnete Briefe an Lucy und macht Jerry darauf aufmerksam, sie blickt ihn mit einem wissenden Lächeln an. Eine andere, macht eine Andeutung und blickt Jerry sehr direkt, verschmitzt an und schließlich die dritte, die einen mehrdeutig-neckenden Kommentar macht. Die Kamera beschreibt dabei ein Verhältnis, das Jerrys Bewegungen nachfährt und stets Halt macht an den drei Frauen, als wären es drei Stationen, drei Aufgaben, drei Interrogationen. Jede der Frauen nimmt etwas von Jerrys Worten auf und verändert sie etwas, so dass sie auf die Abwesenheit Lucys deuten. Die zyklische Form wird immer deutlicher, die Bewegung und die schauspielerische Interaktion grenzt Jerry immer mehr ein, was darin gipfelt, dass schließlich eine seiner Aussagen „She's probably at aunt Petsie's" damit verbunden wird, dass man hinter ihm die Tante auftauchen sieht, von der er eben sprach. Diese setzt ebenfalls mit zweifelnd-lächelnder Miene der Einkreisungsbewegung ein Ende. Einen Augenblick vorher, als Jerry „People are always imagining things" sagte, spitzt die Rede das zu, was man als Zuschauer längst sieht und was man weiterhin sehen wird: Menschen um ihn herum, deren Imaginationskraft zu etwas Abwesendem plötzlich anschaulich zu werden scheint. Die einzelnen Worte über Lucys Fehlen, die Einkreisungsbewegungen sowie der Satz, den Jerry ausspricht, kreieren eine Atmosphäre, in der das Unausgesprochene wichtiger ist als das Gesagte und das Gesehene wird: die Abwesenheit Lucys.

Man kann sagen, dass sich in den Komödien die Schwierigkeiten der Voraussetzungen in sprachlicher Interaktion immer mehr verdichten, so dass es immer schwieriger wird einen Ausweg zu finden. Die Sprachentwicklung drängt immer mehr zu einer bestimmten Wendung oder Klimax, wird jedoch immer wieder eingefangen, fügt sich dem Rahmen oder sprengt ihn, löst sich jedoch schlussendlich

in einer ‚angemessenen Form' auf. In der Szene kommt Lucy schließlich mit ihrem Gesangslehrer nach Hause; das Einkreisungsspiel beginnt von Neuem, diesmal mit Lucy als Akteurin. Die ‚angemessene Form' meint hier weder ein moralisches noch regelpoetisches Prinzip, sondern die Auflösung der Spannung, die vorher von Bewegungsfigur und Sprachentfaltung aufgebaut wurde, und die meist ein bestimmtes Thema inszeniert (hier den Ehebruch).

‚Seeing as' und ‚as if' – Metaphorizität und das Entstehen eines Szenarios

Besonders die Auseinandersetzung mit Metaphern eignet sich gut, um die Anschaulichkeit von Sprachäußerungen in Filmen auszuloten, stellen Metaphern doch zwei Bildbereiche vor Augen. *Metaphorein* bedeutet ‚übertragen' – ‚übersetzen' und meint den Denk-, Erfahrungs- oder Verstehensprozess, der einen Zusammenhang von zwei Bildern, Dingen oder Gegenständen herstellt. Man kann zum Beispiel in der Metapher „Achill ist ein Löwe" eine fixe Struktur zweier Bilder betrachten: ‚Achill' und ‚Löwe'. Doch die konstruktiv-dynamischen Ansätze betonen weniger die fixierte und existente Metapher als vielmehr den fluiden Akt eines solchen Vorgangs: des *Etwas als etwas anderes sehen*.[82] Nicht das fertige Sinnbild, sondern die Emergenz einer Metapher steht im Vordergrund.[83] Demnach kann man die Metapher als figuratives Zum-Entstehen-Kommen verstehen: So geschehen Bedeutungswandlungen – „change of meaning"[84] – durch die Metapher. Max Black hat mit den Begriffen *focus* und *frame* das Zusammenspiel der metaphorischen Bereiche erklärt. Er hat eine Interaktionstheorie entwickelt, die anders als die konzeptuelle Metapherntheorie oder als Ansätze zur Metapher als Substitution, Similarität oder und verkürzter Vergleich von einer wechselseitige Erhellung bzw. Filterung (the „vocabulary filters and transforms") der verschiedenen Bereiche ausgeht, wodurch Änderungen („change", „shift"), Übertragungen („transfer") oder Projektionen („projected upon") von Bedeutung („meaning") durch den metaphorischen Prozess zustandekommen.[85] Es geht ihm nicht um konzeptuell verankerte, unter der Äußerungsebene liegende Konzepte, sondern

---

82 ‚Seeing as' bzw. ‚Seeing one thing in terms of another' sind Kategorien der Metapherntheorie zur Beschreibung des Vorgangs, in dem eine Metapher vergegenwärtigt wird. Siehe Müller 2008, S. 31–32.

83 „[T]he expression of ‚activation of metaphoricity' [. . .] implies that the product metaphor is always a result of the procedure for establishing metaphoricity." Müller 2008, S. 5.

84 Max Black: Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy. Ithaca/New York 1962, S. 42.

85 Black 1962, S. 41–42.

um die konkrete situative Konstruktion neuer Szenarien und Bilder in neuen Metaphern, welche durch *focus* und *frame* entstehen.[86] Black versteht die Elemente der Metapher als „associated commonplaces“, das heißt im Falle von „Man is a wolf“ adressiere die Metapher einen in der Sprachgemeinschaft geteilten, verständlichen Allgemeinplatz des Wissens über die beiden Bereiche.[87] Die Redefigur evoziert die zwei Bilder, Dinge oder Gegenstände nicht als bereits abgeschlossene Verbindung, sondern setzt sie spannungsreich in Beziehung zueinander, wodurch ein Drittes hervorgerufen wird.[88] Im Zusammenhang mit Ricoeurs Metapherntheorie schreibt Cornelia Müller:

> A metaphor is a function of language use; it emerges in the creation of a novel sentence in which two distant semantic fields clash and provoke a novel metaphoric sense: a vital metaphor.[89]

Die Vitalität von Metaphern, das hat Cornelia Müller in ihrem Buch *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking, A Dynamic View* gezeigt, ist erst auf der Ebene des Sprachgebrauchs zu identifizieren. Ihre Theorie zur dynamischen Aktivierung durch gestische Verkörperung geht von verschiedenen Graden von Metaphorizität aus, die je nach Gesprächskontext und dem Aufwand des Sprechers schwanken und die Aufmerksamkeit des Gegenübers formen. Die Anschaulichkeit von Metaphern lässt sich am Besten mit Müllers Begriff des *scenario*[90] fassen, welcher bei ihr eine längere Ausfaltung einer verkörperten Verbindung von Gesten und Sprachäußerungen meint:

---

86 Zum situativen Kontext sagt Black: „[. . .] metaphor may require attention to the *particular circumstances* of its utterance.“ Black 1962, S. 29. Für den Film erscheint mir sein Konzept besonders relevant, da in den Begriffen *focus* und *frame* bereits filmische Wahrnehmungsformationen, Fokus und Kader (frame) angelegt sind.

87 Er zielt auf einen Allgemeinplatz von Bedeutung ab, der den Hörer als Teil einer Sprachgemeinschaft adressiert, in der ein gemeinschaftlich geteiltes Verständnis angelegt ist, so dass der Hörer der Metapher die neue Bedeutung auf ein allgemeines Wissen ausgerichtet sieht, das jedem geläufig ist: „[. . .] that even the occasional expert, who might have an unusual knowledge of the subject, would still know ‚what the man in the street thinks about a matter‘.“ Black 1962, S. 40.

88 Müller 2008, S. 89–95.

89 Müller 2008, S. 3.

90 Müller 2008, S. 91.

> [...] verbally expressed metaphors are ‚inhabitated' bodily; they are not just disembodied, abstract liguistic representations of source domains or of abstract lexical fields. Rather, they function as a ‚door opening', an invitation for the speaker to move into an imaginary world [...].[91]

Das metaphorische *Szenario* zeichnet sich dadurch aus, dass es als zeitliche Reihe von metaphorischen Äußerungen aus einem ähnlichen Bildbereich beschreibbar ist. Nach und nach entfaltet sich ein Szenario, wird konkreter, plastischer, vitaler. Der Gebrauch von Metaphern ist darauf ausgerichtet, das Vorstellungsbild von einer Sache in einer ganz bestimmten Hinsicht zu inszenieren, zu charakterisieren oder begreifbar zu machen. Müller betont vor allem den Prozess, wie ein solches Szenario gestisch und sprachlich hergestellt wird, wie sich langsam eine imaginäre Welt öffnet. Nicht das Resultat einer Metapher ist entscheidend, sondern die zeitliche Entfaltung, Anordnung und Aktivierung, wodurch eine Metapher über die Zeitstrecke eines Gesprächs immer wieder durch Rück- und Vorgriffe hervorgehobene Momente miteinander zu verbinden vermag. Der Prozess dieses Ineinssetzens von zwei Bereichen wird „Seeing as"[92] oder „Seeing one thing in terms of another"[93] genannt. In Alltagsgesprächen verbinden sich die Anschauungsformen der Gesten mit den aufgerufenen Erfahrungsbereichen der Worte.[94] Der Begriff der Vergegenwärtigung aus der Theatertheorie des achtzehnten Jahrhunderts ist hier angesprochen. Johann Jakob Engel fasst ihn so:

> [...] eben diese Vergegenwärtigung ist es, wovon die ganze specielle Wirkung des Dramas abhängt. Das Vergnügen beruht hier so sichtbar auf dieser vollständigen Erkenntnis der Art, wie sich eine Handlung Moment vor Moment, entspinnt, verwickelt, umwälzt, endigt; auf dieser genauen Bekanntschaft mit der ganzen Natur der nach aller Individualität sich Augenblick vor Augenblick uns enthüllenden Charaktere; auf dieser innigsten Theilnehmung an dem Schicksal der interessirenden Personen; einer Theilnehmung, die so ganz und so lebhaft nur bey der vollständigen Kenntnis ihrer geheimsten Denkungsart und der ganzen Beschaffenheit ihrer äußeren und inneren Lage Statt finden kann.[95]

Die dramatische Inszenierung beruht wesentlich auf dem Akt der Vergegenwärtigung, ansonsten wäre keine „Theilnehmung" im Sinne Engels möglich. Das

---

91 Müller 2008, S. 94.
92 Siehe Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: ders.: Werkausgabe in 8 Bänden. Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M. 1984a, S. 225–618.
93 Müller 2008, S. 31–32.
94 Im „rich image meaning" of verbal utterances, Müller 2008, S. 94.
95 Engel, zitiert nach Bühler 1933, S. 44.

Theatrale des Schauspiels ist an eine Zuschauerresonanz gebunden. Müllers Metaphernbeispiel aus der Alltagskommunikation zielt auf diese Redekunst von gestischer Inszenierung in nicht-künstlerischen Formen der Alltagskommunikation, die jedoch nicht weniger inszeniert sind, mit den Mitteln der Rede und Gesten erzeugen sie eine imaginäre Welt.[96]

Gerade für Film und audiovisuelle Medien ist diese Art von Metapherkonzeption bedeutsam, so haben jüngste Forschungen gezeigt.[97] So erschafft die Cinematic Metaphor einen zeitlich gestalteten Vorgang: *Etwas als etwas anderes zu sehen* (ein ‚Seeing as') bzw. ein *Als-Ob* (ein „as-if" der Illusion und Fiktion)[98], wobei die filmische Wahrnehmung nach und nach Vorstellungen erzeugt, die wieder mit perzeptiven, audiovisuellen Szenarien zusammentreffen. Die Art und Weise, wie eine filmische Inszenierung ein bestimmtes Denken formt, lässt sich über unterschiedliche Parameter, über die Metaphorizität beschreibbar ist nachvollziehen *Modalität* und *Zeitlichkeit*. Es gibt die verbale Metapher, die im Filmbild partikular für sich steht. Es gibt rein wahrnehmbar-bildliche Metaphern, die ohne Sprache auskommen und solche, in denen sich verschiedene Modalitäten des Audiovisuellen mit sprachlichen Äußerungen verbinden. Auch die zeitliche Dimension spielt eine Rolle, manche Metaphern werden zu einem einzigen Moment erzeugt, andere entfalten sich über mehrere Minuten oder Stunden.[99] Dynamische Metaphern können sich auch über die Zeit verändern. Während zu Beginn eine Metapher den Ausgangspunkt darstellte, mag sie sich nach mehreren Minuten zu einer anderen Metapher, mit ähnlichen Bildgehalten gewandelt haben. Neben metaphorisch eindeutigen

---

96 Wie schon in *Presentation of Self* begonnen zeigt Goffman in *Rahmenanalyse* weiter auf, dass alltägliche Gespräche „weniger um Informationsvermittlung als vielmehr der Darbietung dienen – also der Performance – und ihrer Wertschätzung. Im Gespräch finde sich der letzte Ort einer Dramatisierung, wie wir ihn aus dem Theater kennen." Hubert Knoblauch, Christine Leuenberger und Berndt Schnettler: Einleitung. In: Erving Goffman und Hubert Knoblauch (Hg.): Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen. Konstanz 2005 (Erfahrung – Wissen – Imagination. Bd. 11), S. 9–28, hier: S. 14.

97 Siehe Müller und Kappelhoff 2018; Horst 2018; Schmitt 2020.

98 Das „as if" verbindet sich in der Filmtheorie mit dem Illusionscharakter bzw. dem Prozess der Fiktionalisierung. Vgl. Koch 2016; S. 32–43; Vgl. Hermann Kappelhoff und Sarah Greifenstein: Audiovisual Metaphors: Embodied Meaning and Processes of Fictionalization. In: Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches. New York/London 2016, S. 183–201; Hermann Kappelhoff und Sarah Greifenstein: Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung: Thesen zum filmischen Erfahrungsmodus. In: Malte Hagener und Ìngrid Vendrell Ferran (Hg.): Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld 2017, S. 167–194.

99 Siehe Schmitt 2020.

Phänomenen gibt es auch immer wieder Beispiele, welche nicht als Metapher ins Bewusstsein rücken. Hier tritt die Metapher nun nicht mehr als bewusst-kogniziertes Phänomen auf, sondern als perzeptives Erleben vergegenwärtigten Erkennens.[100] Durch die metaphorische Wahrnehmungsgestaltung lässt sich die Art und Weise rekonstruieren, wie der Verstehensprozess einer Szene modelliert wird. Auf diese Weise wird die Metapher zum *Instrument des Denkens*, mit ihr kann man die Bedeutungsschichten von Wahrnehmungs- und Verstehensprozessen im Film rekonstruieren.[101]

Betrachtet man Verbalsprache im Film aus dieser Hinsicht so lässt sich dies in zwei Beschreibungsebenen aufteilen: Einerseits gibt es sprachliche Inszenierung, die als *Wortkulissen* Vorstellungsbilder oder Assoziationen erzeugen. Solche Metaphern können mit anderen sprachlichen, gestischen, piktorialen oder inszenatorischen Artikulationen eine starke Einheit bilden. Eine Kulisse wird das Sprechen im Film durch seine Fähigkeit einen plastischen Raum, eine Konstellation mit Aktionen, Gegenständen und Figuren zu erzeugen. Sie kann abwesende Orte, Landschaften, Figuren und Handlungen vorstellungsmäßig aufrufen, ausschmücken, charakterisieren. Und schließlich kann eine solche Wortkulisse auch Dinge und Szenographien präsent machen, die bereits im Film an früherer Stelle sichtbar und hörbar waren. Der Begriff zielt auf das Gegenwärtigwerden dramatischer Konstellationen, die sich verbinden mit der filmischen Mise-en-scène. Andererseits gibt es *Wahrnehmungsszenarien*[102], welche man hören und sehen kann. Diese werden von filmischen Bildern im Film-Sehen und -Hören hervorgebracht; es sind Ansichten, Situationen, Handlungen, die sich erst aus dem Prozess der Aneignung der Bewegungsbilder herstellen; nicht der abgebildete Ort einer Narration ist damit gemeint, sondern die Gemachtheit und Konstruktion von filmisch erlebten Szenarien, wie sie sich allein in der Wahrnehmung des Zuschauers als solche konstituieren. Diese Wahrnehmungsszenarien verbinden sich nun mit den durch Verbalität assoziierbaren Wortkulissen.

In BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE gibt es eine Strandszene[103], anhand derer ich die verschiedenen Assoziations- und Bild-Kombinationen verdeutlichen möchte.

1. Die erste Kombination ist dann gegeben, wenn über den Dialog eine Assoziation möglich wird, welche der audiovisuellen Inszenierung ziemlich genau entspricht. Die Mise-en-scène wird dadurch höchstens angereichert,

100 Schmitt, Greifenstein und Kappelhoff 2014.
101 Zur Metapher als kognitivem Instrument siehe Black 1993 (1977), S. 37–38.
102 Zum Begriff des Wahrnehmungsszenarios siehe Kappelhoff 2018, S. 73–74.
103 TC: 0:18:24–0:23:03.

bestätigt oder in ähnlichem Sinn ausgeschmückt. So erscheinen räumliche Szenographie und verbal evozierte Wortkulisse als ziemlich übereinstimmend, wenn die Figuren Michael (Gary Cooper) und Nicole (Claudette Colbert) auf folgende Weise miteinander sprechen: Man sieht Michael und Nicole in der Halbnahen am Strand der Französischen Rivièra sitzen, sie trägt einen Badeanzug, er einen Freizeit-Anzug mit weißem Hut:

> NICOLE: Are you staying here long?
>
> MICHAEL: Well, you never can tell. You know, I'm pretty glad I came to the Riviera.
>
> NICOLE: Yeah, it's a lovely place. Beautiful.

An diesem Dialog und seinem sichtbaren Filmbild ist nichts auffällig, Sprachebene und die Audiovisualität sind kongruent zueinander, indem sie eine freizeitliche Situation präsentieren. Der Szenenabschnitt zeigt zwei Menschen, die sich unterhalten und über den Ort, an dem sie sich befinden, reden.

2. Eine zweite Form der Rede taucht auf, wenn sich die Figuren über andere Orte, Situationen etc. unterhalten, während sie gemeinsam eine Gesprächssituation teilen. In diesem Fall, während sie am Strand umherspazieren. Nicole und ihr Freund Albert (David Niven) laufen zusammen, man sieht sie in einer Amerikanischen; im Hintergrund sieht man eine Strandkulisse in einer Back-Projection-Ansicht: Palmen, herrschaftliche Häuser und Badegäste. Vor diesem Hintergrund führen sie den folgenden Dialog:

> NICOLE: Hello, I'm sorry I'm late, I was detained at the Beauty-Shop.
>
> ALBERT: That's alright Nicole.
>
> NICOLE: Right in the middle of a manicure the proprietary came in and presented me with last month's bill.
>
> ALBERT: Did you pay him?
>
> NICOLE: What do you think?

Sie hält ihm ihre Hand hin. Man sieht in einer Großaufnahme ihre Hand, zwei Finger sind lackiert, die anderen nicht. Im Hintergrund rauschen die Wellen. Zwei Adressierungen von Zuschauern werden in der Szene kontrastiv verbunden: Das eine ist die rahmende Situation, die durch das filmische Bild zur Ansicht kommt, man sieht aus mittlerer Distanz zwei Figuren am Strand laufen, sie unterhalten sich. Im Hintergrund ein voller Strand mit Sonnenschirmen und spielenden Kindern. Verbal wird von einer Situation im Schönheitssalon berichtet: „I was detained at the Beauty-Shop." In die Strandansicht schiebt sich ein imaginärer Vorstellungsort ins Bild, ein wie auch immer gestalteter

Beauty-Shop, an den sich mit dem Satzteil „Right in the middle of a manicure“ die Vorstellung zu reihen vermag, wie Claudette Colbert eine Hand zur Kosmetikerin ausstreckt. Denn sie streckt auch ihrem Freund die Hand zur Ansicht hin. Dann folgt darauf ihr Satz: „. . .the proprietary came in and presented me with last month’s bill.“ Die Vorstellung schiebt sich ins Bild, wie der Ladenbesitzer zu ihr kommt und sie zum Zahlen auffordert. Auch wenn der vorstellungsgebundene Ort (der Beauty-Shop) ganz allgemeiner Natur sein mag, haben wir bereits bestimmte Akteure und Handlungen darin situiert, die sich an die Sprecherin Colbert haften und das Bild der am Strand Laufenden überschreibt. Nach der Rückfrage Alberts („Did you pay him?“) und ihrer Antwort („What do you think?“) wechselt die Einstellung von der Amerikanischen zu einer Detailaufnahme ihrer Hand. Man sieht zwei lackierte Fingernägel, die anderen sind es nicht. Das Bild der Hand verbindet nun die vorher parallel und getrennten Situationen, das assozierte und das sichtbare Szenario, das Vorgestellte und das Wahrnehmbare. Während der Szenenabschnitt zunächst durch die Rede dominiert war, schaltet sich schließlich in der Montage ein visuelles, stummes Bild der Hand in das Gespräch ein, welches die Geschichte zu Ende erzählt: dass sie kein Geld mehr hatte zu bezahlen, dass die Handpflege unterbrochen wurde und sie vielleicht rausgeschmissen wurde. All diese szenischen Möglichkeiten stecken elliptisch in dem einen kurzen Bild von der Hand (Abb. 6).



Abbildung 6: Die Hand erzählt die Geschichte zu Ende – BLUEBEARD’S EIGHTH WIFE.

Dass die Hand-Einstellung auf die Frage zu antworteten scheint, lässt sich am besten über die szenische Zeitgestaltung fassen. Nicole nimmt im Gespräch mehr Zeit in Anspruch, während Albert nur Stichwortgeber ist. Am Ende der Dialog-Kette steht der rhetorische Satz Nicoles „What do you think?“ – das visuelle Bild der Hand mit den nur zur Hälfte lackierten Fingernägeln zusammen mit dem Rauschen des Meeres setzt sich rhythmisch in eins in den vorherigen Sprecherwechsel. Das Verwunderliche daran ist, dass man als Zuschauer auf solch ein Bild nicht eingestellt war. Nicht nur der Überraschungseffekt, dass

die Hand die Geschichte zu Ende erzählt, die Pointe eines Witzes ist, erheitert, sondern auch, dass eine andauernde Rede zweier immer aus der gleichen Perspektive gefilmten Schauspieler plötzlich von einer Detailaufnahme der Hand abgelöst wird. Der Einstellungswechsel ist zudem senso-motorisch motiviert, da Colberts Handbewegung durch die Montage weitergeführt wird.

Doch man kann die Szene auch noch anders auffassen: Zunächst beobachtete und belauschte man das Gespräch scheinbar wie von außen, bis zu dem Zeitpunkt, als das dargestellte Sprechen abgelöst wird und sich die Kadrierung plötzlich direkt an die Zuschauer richtet. So wird eine verbale Unterhaltung in ein kinematographisches Gespräch umgewandelt, der Zuschauer darin anders integriert. Zudem beschreibt der Dialog auf der Ebene verbaler Darstellung etwas, was sich in der filmischen Bewegungsfiguration zu wiederholen scheint. Die *gleichförmige* Handlung der Nagelpflege, die durch den Ladenbesitzer *plötzlich* unterbrochen wurde, wird von der filmischen Ausdrucksbewegung (gestisch bzw. händisch) als Bewegungsqualität aktiviert: Eine *gleichförmige* Handlung (das Gespräch von Albert und Nicole in der Halbtotalen) wird durch ein *plötzliches* Insert unerwartet unterbrochen. Gleichzeitig verbindet sich an dieser Stelle das Imaginierte mit dem Wahrgenommenen. Die filmische Ausdrucksbewegung vergegenwärtigt die erzählte Handlungssequenz rhythmisch. Metonymisch erscheint das Verfahren der Szene nur, wenn man die lackierten Fingernägel als Teil der vorgestellten Situatuon betrachtet. In der Metapher entsprechen sich hier rhythmisch-zeitliche Ähnlichkeiten verschiedener Modalitäten: Die erlebte filmische Bewegung (Gleichförmigkeit – Plötzlichkeit) kongruiert metaphorisch mit der verbal erzählten Vorstellung (Gleichförmigkeit – Plötzlichkeit) und vitalisiert sie. Doch eine solche Metapher ist rein auf der Ebene der Zuschauerwahrnehmung existent. Im Verstehen der Szene rückt die erzählte Geschichte mit ihrer Aussparung in den Vordergrund; die Hand verwebt beide Ebenen als eine Art Pointe, da diese aber Schlussfolgerungen[104] auf der Ebene der Vorstellung bedingt, rückt das sichtbare kinematographische Muster in der bewussten Aufmerksamkeit eher in den Hintergrund.

Die Komik der Worte lässt sich aus dem Widerspruch der unterschiedlichen Bildbereiche (in diesem Fall des sozialen Gestus und der unterschiedlichen damit verbundenen Orte) erklären. Denn die Worte allein scheinen für sich genommen kaum komisches Potential zu bergen. Sie sind vielmehr „*Perfectly ordinary phrases*, *which are funny because of their context and because of the way*

104 Deleuze hat für die Komödien Lubitschs das Prinzip der *Indizes* beschrieben, welche Schlussfolgerungen als Bildform meinen und oft elliptisch gestaltet sind. Deleuze 1997 (1983), S. 217–220.

in which they are delivered"[105]. Der Kontext oder Hintergrund kann ganz wörtlich genommen werden, als die zeitliche Entfaltung eines bildlichen Szenarios, das die Sequenz strukturiert, während die gesprochenen Sätze diesen Kontext ad absurdum führen. Betrachtet man also die Szene als metaphorische Entfaltung von Wortkulissen und dem audiovisuellen Szenario, dann wird klar, dass die vorgestellte Rede und erlebte Audiovision fluide ineinandergreifen, sich widersprechen, ergänzen oder unterstützen.

3. Nun ist es das Wesen der Komödie, Widersprüche zu inszenieren, so wie in derselben Szene etwas später: Nicoles Freund Albert und ihr neuer Bekannter Michael lernen sich am Strand kennen und kommen sich bekannt vor. Dann folgt sprachlich der Verweis darauf, dass sie sich möglicherweise beim Pferderennen gesehen hätten. Schließlich gibt Michael seinem Gegenüber mit einer Beschreibung zu verstehen, dass er Albert in und auswendig kenne, vielleicht beschatten ließ oder ähnliches. Es entblättert sich Sekunde um Sekunde eine Erzählung, die eine ungeahnte Relation zwischen den Männern aufzeigt: Schließlich entpuppt sich Michael als der Besitzer der Bank, für die Albert als Angestellter arbeitet. Michael Brandon erschafft durch seinen einschüchternden Befehlston, seine unbeugsame Körperhaltung einen sozialen Raum innerhalb der Figurenkonstellation. Indem er ihm ein Diktat aufgibt – Albert stellt sich zum Diktat auf, Michael reicht ihm Papier und Stift – verwandelt Michael Albert in seinen Privatsekretär, ohne dass es einer Kostümierung bedarf. Indem dies ausgesprochen ist, ändert sich auch die Körperhaltung der beiden Männer noch mehr, körperlich und gestisch im Schauspiel aber auch durch das Ausgesprochene, welches die Hierarchie ins Visuellen einzuziehen scheint. Michael spricht harsch und schnell, Albert antwortet kurz und mit leicht gebeugter Körperhaltung. Man erlebt veränderte soziale Rollen, Albert als servilen Bediensteten und Michael als selbstbewussten Chef. Dadurch wird die Rahmung „Büro" bzw. „Arbeitswelt" assoziativ als Möglichkeitsrelation in das Strandidyll einbezogen, die Französische Riviera als Ort der Freizeit rückt in den Hintergrund. Mit einem Mal nimmt man die Rückprojektion des Strands tatsächlich noch flächiger wahr, die Riviera erscheint noch mehr als reine Postkartenansicht, vor der eine Handlung wie herausgetrennt stattfindet.[106]

105 Kozloff 2000, S. 176.

106 Seeßlen beschreibt, dass die Filmkomik und Komödie generell auf diesem Prinzip der doppelten Kulissen aufbaue: „Ein fast simpler Trick des komischen Films besteht darin, diese Gleichung [die Gleichsetzung der Kulisse mit dem, was sie darstellt – Anmerkung sg] aufzuheben, den Charakter der Kulissen als „Betrug" zu entlarven. Georg Seeßlen: Klassiker der Filmkomik. Eine Einführung in die Typologie des komischen Films. (Grundlagen des populären Films. Bd. 1) München 1976, S. 27.

Abgesehen von der Rückprojektion bleibt die audiovisuelle Inszenierung in der Erzeugung der Komik subdominant. Stattdessen sind erzeugen Wortkulisse und Schauspiel den komischen Kontrast zwischen Arbeitswelt und Freizeit. Auf den letzten Teil der Szene bezogen kann man dann von einer gesamten szenischen Metapher im Sinne einer Bedeutungsemergenz sprechen: *Der Strand* wird *als erweitertes Büro* anschaulich, der entspannte Albert wird zum Sekretär, Michael plötzlich zum autoritären Chef, Nicole bleibt hingegen distanzierte und amüsierte Zuschauerin des Geschehens.[107]

Die Art und Weise wie sich Metaphern in Filmen bedeutungstragend herausbilden verstehe ich als Zeichenformationen, die sich allein in der konkreten Entwicklung des jeweiligen Films als solche ausprägen. Die dargestellten Prinzipien des Zusammenspiels von Sprache und Audiovision, von Wahrnehmungsszenarien und Wortkulissen, von filmischen Ausdrucksbewegungen und verbalen Äußerungen lässt sich mit dem Prozess vergleichen, der vorliegt, wenn Gesten und Sprache in einem Gespräch semantisch zusammenkommen. Adam Kendon fasst die verschiedenen Prinzipien für die Gestik in Face-to-face-Kommunikationen so zusammen:

> In some cases it may seem as if a gesture provides an expression parallel to the meaning that is provided in words. In other cases gesture appears to refine, qualify or make more restricted the meaning conveyed verbally, and sometimes we encounter the reverse of this. In yet other cases gesture provides aspects of reference that are not present at all in the verbal component. In other cases, again, gesture may serve to create an image of the object that is the topic of the spoken component.[108]

Ähnlich wie hier von Kendon an der verbal-gestischen Interaktion festgestellt, lässt sich das auch für die Filme sagen. Die verbal aufgerufenen Vorstellungen können das sichtbare und hörbare Szenario präzisieren, verdeutlichen, vereindeutigen, sie können aber auch völlig parallel dazu laufen und sich kaum berühren. Wie in den oberen Beispielen gezeigt, ist die Art und Weise, wie der Film und das Gesprochene multimodal interagieren, höchst vielfältig. Diese Ebene einer Entstehung von Bedeutung verstehe ich als an die filmische Artikulation selbst gebunden, in Anlehnung an Hermann Kappelhoff, der den

107 Die Metapher ist hier weniger punktuell als kontextuell von Bedeutung. Im Rahmen der gesamten Filmdramaturgie und ihrer metaphorischen Netze wird permanent der Bereich Geld, Wirtschaft, Arbeit (kurz: Business) mit anderen Bereichen verbunden (Liebe, Ehe und andere soziale Beziehungen). Diese kapitalistische Durchdringung sozialer Angelegenheiten sind ein komisches Prinzip des Films und münden freilich im Verstehensprozess der Figur Michael Brandon, der so gezeichnet wird als könne und wolle er sich alles auch Immaterielles erkaufen. Dies wird durch den Dialog gesteuert aber ebenfalls audiovisuell ausgestaltet.
108 Kendon 2004, S. 161.

Verstehensprozess während des Filmerlebens eine „spezifische Bewegung der Semiose“ genannt hat, mit der er ein in erster Linie „immanent wirksames, nur diesem Film eigenes Zeichenregime entfaltet“[109], das von den perzeptiven und affektiven Prozessen wesentlich getragen wird. So schreibt Kappelhoff:

> Die Semiose stellt selbst noch eine zeitliche Struktur des Films dar, mit der das Wahrnehmen und Denken, die sinnlich-psychische und die kognitive Bewegung des Zuschauens in den Bildraum des Films eingewoben sind. Daher bezieht sich das ästhetische Verfahren nicht auf eine Textur, sondern auf eine rhythmische Strukturierung der Bewußtseinsbewegung des Zuschauers, auf die zeitliche Organisation der ästhetischen Wahrnehmung, die durch die sich nach und nach entfaltende Metaphorizität ebenso präformiert ist wie durch das räumliche Schema koexistierender Zeitsegmente.[110]

In eben diesen Prozess der Semiose-Tätigkeit jedes Filmzuschauers sind auch das Verbale und seine je eigenen Vorstellungwelten eingebunden. Die Emergenz von Bedeutung geschieht demnach nicht auf abstrakter Ebene im Sinne einer Informationsvergabe, sondern durch den Bildraum und die damit verbundenen Anschauungsformen, die Räume, Flächen, Schichten, Zeitlichkeiten und Relationen, aber in erster Linie durch „eine rhythmische Strukturierung der Bewußtseinsbewegung des Zuschauers“, welche durch die kinematografische Bewegung angeregt wird.[111]

3.4 Redegewitter, Aufregung und beschwingte Wir-Stimmen

Die Rede ist in den Komödien so dominant, dass man annehmen kann, dass ein Wert der Faszination der Filme nicht nur in der Bearbeitung bestimmter Themen – z.B. der sozialen und moralischen Dimension der Ehe – besteht, sondern auch in der komischen Ausstellung unterschiedlicher Kommunikationsweisen: etwa der Wechsel vom lieblichen und zugewandten Flöten zum harschen Argumentieren oder exaltierten Lachen. Solche Stimm- und Sprech-Performances werden Grundlage der komischen Dramaturgien.

Im Folgenden werde ich die in diesem Kapitel entwickelten Perspektiven in vergleichenden Filmanalysen weiter vertiefen. Dabei geht es sowohl um die

---

109 Hermann Kappelhoff: And The Heart Will Go On And On. Untergangsphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film Titanic von James Cameron. In: Heinz-B. Heller et al. (Hg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg 2000 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF). Bd. 8), S. 223–243, hier: S. 228.

110 Kappelhoff 2000, S. 242.

111 Kappelhoff 2000, S. 242.

Klang- und Bewegungsqualitäten des Stimmlichen, die Art und Weise wie Stimmintonationen *temporal* die visuelle Gestaltung durchdringen und die affektive Wahrnehmungsgestaltung modifizieren können als auch darum, auf welche Weise eben diese Stimm- und Wortformen als *schauspielerische Darstellungen in die filmische Expressivität eingebettet* sind.

Indirekte Rede, Verhörer und die Verdopplung der Perspektiven in THE PALM BEACH STORY

Nach dem Vorspann von THE PALM BEACH STORY[112] wird einführend eine Wohnungsbesichtigung gezeigt.[113] Ein älteres Ehepaar und der Makler steigen aus dem Aufzug in einem New Yorker Hochhaus und betreten einen Gang. Ein Schema aus wörtlicher Wiederholung, indirekter Rede und lautem Sprechen erzeugt einen Rhythmus von Verhörern als Verdopplung der Perspektiven. Dabei spricht die Frau stets längere Sätze, darauf antwortet der Makler immer wieder mit einem kurzen „Of course", woraufhin der Gatte, der schwerhörig ist, das Gespräch der beiden unterbricht und sich allein an seine Frau wendet und wiederholt fragt: „What did he say?" Dann erklärt seine Frau in lauterem Ton die Antwort des Maklers. Der wiederholte Sprechrhythmus durchsetzt eine längere Kamerafahrt, in der die drei Sprechenden vom Aufzug her immer näher an die Kamera herankommen und die Kamera sie dann begleitet, indem sie rückwärtsfährt. Auf verbaler Ebene wird nun davon gesprochen wie ruhig das Haus sei. Diese Aussage wird von der Frau geschrien: „He said it is as quiet as a tomb here, just what we are looking for", worauf die Kamera und die drei um eine Ecke biegen. Der ältere Herr entgegnet, dass er es eigentlich gern um sich herum ein bisschen lebhaft hätte („I don't mind a little life, we'll be dead soon enough."). Während er dies sagt, klopft er mit seinem Spazierstock laut gegen eine Tür, woraufhin sofort ein Mieter lauthals schreit „I said come in". Doch der Schwerhörige entgegnet nur „I'm fine, thanks, how are you?". Die drei schreiten fort. Während der Makler betont, dass dieses Gebrüll nur eine Ausnahme sei („the building is very friendly, efficient and quiet."), ertönen plötzlich Klavier und Singstimme, eine Opernsängerin übt Tonleitern. Doch das, was der Makler nun zu seiner Verteidigung anzubringen hat („she is leaving, the first thing in the morning.") dringt nicht zum Schwerhörigen durch, der Makler wiederholt es dreimal laut, doch der ältere Mann spricht nur davon, dass er Vögel gern möge. Die Szene setzt sich in ähnlicher Weise fort.

112 THE PALM BEACH STORY (Preston Sturges, USA 1942).
113 TC: 0:02:32–0:09:28.

Die Komik der Szene liegt in drei verschiedenen Konstellationen begründet: erstens, im Gegensatz von gesprochenen Wortszenarien und audiovisuellen Inszenierungen, dass einerseits von Ruhe gesprochen wird, andererseits aber laut geschrien, gesungen und geklopft wird. Das Thema der Ruhe und des Lärms wird verbal durch den Kontrast zwischen Totenruhe und Lebendigkeit metaphorisiert. Zweitens ist komisch, dass ein Teil der Unterhaltung nur für die Zuschauer als Hörende verständlich ist, während man aus den Aussagen des Schwerhörigen einen völlig anderen Sinn des Gesprächs entnimmt.[114] Durch diesen Kontrast verdoppeln sich die Perspektiven, es gibt die, die hören und die die nicht hören. An den Missverständnissen, die jedoch in einigen Worten Ähnlichkeiten aufweisen, entstehen komische Brüche („that's none of your business" – „I'm in the sausage business."). Drittens, und diese Dimension ist wiederum an die Bewegungs- und Ausdrucksqualitäten gebunden, erlebt man in der Szene ein lebhaftes Gespräch als zyklischen, gemeinschaftlichen Sprechrhythmus, wobei es weniger ein einheitlicher Rhythmus ist als ein stolperndes, abruptes Geschehen, in dem sich immer ein Element vor die anderen zu schieben scheint. Das Sprechmuster könnte man entsprechend metrisch so beschreiben: ⌒••⌒ (als lang, kurz, kurz, lang [betont]), wobei hier nicht einzelne Silben oder Wörter gemeint sind, sondern Redeabschnitte. Hierbei ist ein längerer Satz der Frau das erste „lang", dann folgt das „Of course" des Maklers, die Rückfrage des Mannes „What did he say?" und schließlich eine längere Ausführung der Frau (in lautem Sprechen). Die filmische Inszenierung ergänzt dann diesen Charakter des Repetitiven im Sprechen durch audiovisuelle Elemente: Aus der einen Tür rechts tritt ein brüllender Mann, dann ertönt die schrille Singübung von der anderen Seite her. Die kuriose Situation des Missverstehens wird zum Programm gemacht. Dabei lässt sich die Ausdrucksqualität als *zyklisch, aber unregelmäßig* beschreiben. Zwar herrscht derselbe Sprechrhythmus vor, doch er ist an Gesetzmäßigkeiten gebunden, die ihn aus einem Gleichgewicht bringen. Das zu Laute, das Wiederholte, das Verhören und die akustischen Gags der Hausbewohner, die in das Gespräch einfallen, strukturieren die komische Dramaturgie, durch die man die Figuren, die man sieht, als eine höchst verschieden wahrnimmt, aber gleichzeitig durch diesen äußeren, sich stets wiederholenden Rhythmus eine fest aneinander gebundene Gemeinschaft erlebt. Ein solches Wiederholungsmuster aus disparaten Elementen in einem einheitlichen Rhythmus verleiht den Wahrnehmungseindruck eines Übergeordneten,

---

114 Das Verhören und Versprechen ist auch in anderen Filmen von Preston Sturges ein Prinzip der Dialogstruktur, vgl. Jeff Jaeckle: On Misspeaking in the Films of Preston Sturges. In: ders. (Hg.): Film Dialogue. New York 2013, S. 140–156.

das sich zwar als Einheit bewegt, rollt oder fortschreitet, das jedoch immer wieder in seinem Gefüge auseinander zu brechen droht, unregelmäßig akzentuiert wird oder unharmonisch klingt.

Brabbeln, Faseln, Einlullen – Bildliche und wörtliche Wiederholungsschleifen in THE AWFUL TRUTH

Überwiegen in den Screwball Comedies die Eleganz der Rede, das elaborierte und feinsinnige Sich-Artikulieren, der gewählte Ausdruck, so lässt sich zusätzlich dazu noch eine andere Seite des Sprechens aufzeigen: der Krach, akustische Slapsticks, aber auch ein Stammeln von Non-sense, redundante und sinnlose Worte. Jacques Aumont hat beschrieben, wie zirkulierende Worte und Blicke in der Screwball Comedy über eine hohe Geschwindigkeit miteinander konkurrierten, was er als pathologischen Fall bezeichnet: „cette partie logorrhéique du cinéma americain“[115]. Loggorrhoe, das Krankheitsbild des Redeschwalls aus dem Bereich der Aphasien wird von Aumont als Sinnbild für die genrespezifischen Stimm-Inszenierungen des exzessives Sprechens bestimmt.

So plappern, faseln und stammeln die Figuren auch mal, die sich sonst nur in sorgfältiger Präzision und Schlagfertigkeit ausdrücken. In THE AWFUL TRUTH ist die Grenze der sinnhaften Rede am Ende des Films erreicht: Das Paar wird in zwei voneinander getrennten Räumen verortet, beide liegen schlaflos in ihren Betten, der Wind heult und verhindert, dass die Tür sich zwischen den Räumen dauerhaft schließt, immer wieder springt sie auf, immer wieder müssen sich die beiden treffen, ansehen und miteinander sprechen.[116] Über sieben Minuten lang passiert nichts anderes als das vorsichtige Annäherungsspiel zweier Liebender. Immer wieder steht Jerry (Cary Grant) auf, ist damit beschäftigt, die Tür zu Lucy (Irene Dunne) zu schließen, doch diese wird vom Wind immer wieder aufgerissen.[117] Darüber nun geraten sie in ein endloses Gespräch, wobei der Inhalt der Worte immer nichtiger zu werden scheint (hier ein beispielhafter Teil des Szenendialogs und Abb. 7):

---

115 Aumont 1992, S. 55.

116 TC: 1:22:33–1:30:38.

117 Die Vereinigung des Paares konnte aufgrund der damals herrschenden Filmzensur nicht gesagt und nicht gezeigt werden, daher die getrennten Schlafzimmer, während das Ringen um den sich öffnenden Türspalt die Deutungsfreiheit eines Publikums zu bezeichnen scheint, welcher immer mehr herausgezögert und dadurch vereindeutigt wird. Zur Rolle des Production Codes in den Komödien siehe Jane M. Greene: Hollywood’s Production Code and Thirties Romantic Comedy. In: Historical Journal of Film, Radio and Television Vol. 30, No. 1. London 2010, S. 25–63; sowie Greene 2011.



Abbildung 7: Säuselnde Wortschleifen und zirkulierende Blicke in THE AWFUL TRUTH.

> LUCY: Well, I mean, if you didn't feel that way you do, things wouldn't be the way they are, would they? I mean, things could be the same if things were different.
>
> JERRY: But things are the way you made them.
>
> LUCY: Oh, no. No, things are the way you think I made them. I didn't make them that way at all. Things are just the same as they always were, only, you're the same as you were, too, so I guess things will never be the same again.

Die Rede erscheint mehrsinnig, fast abstrakt, bildet aber in Verbindung mit Blicken, Zu- und Abwendungen sowie stimmlichen Melodien neue Konnotationen aus: Durch audiovisuell-sprachliche Verschränkungen adressieren die Worte „the same" und „different" Fragen der Heirat, der moralischen Verpflichtung, der Sexualität und Treue und bleiben doch auf der Ebene des Verbalen völlig im Vagen.

Die Reduktion des Wortschatzes (things, same, different, the way, were, wouldn't, could) erzeugt in Verbindung von Worten und Bildern eine repetitive Form des Webens von Sinnbezügen. Der Zuschauer erlebt die Gesprächspartner weniger getragen von dem Inhalt ihrer Worte als von kommunikativen Formen der Annäherungen und bedeutsamen Blicke. Die Kompromissfindung ist ein taumelnder Liebesgesang, welcher Verführung, Nähe und Intimität im Sprechen skizziert. Das Formelhafte der Rede begleitet die körperliche Annäherung der beiden Protagonisten. Dieser Akt der Verführung (der nie sichtbar wird) geht über alles eindeutig Sagbare hinaus. Und so verschmelzen für die Zuschauer die Wörter „the same" und „different" mit dem Türöffnen, dem Türschließen und der Annäherung, zu einem Gefühl der Einigung. Das ermöglicht es, über eine Dauer von Minuten körperlich zu erfahren, wie ein Sinn sich herausbildet.

Die Rede ist auch das Programm für die ästhetische Komposition – welche ich mit eMAEX als Ausdrucksbewegungseinheiten rekonstruiere (ABEs[118])-, wodurch die affektive Wahrnehmungsgestaltung der Zuschauerinnen in den Fokus rückt: EINS, ZWEI (Wiederholung von EINS), DREI (Abwandlung von EINS). In ABE 1 und ABE 2 sind die Annäherungen nicht erfolgreich, die Tür lässt sich nicht schließen. In ABE 3 findet das Paar zueinander. Auch die audiovisuelle Gestaltung und Bewegung (die Einstellungsgrößen, Montageeinheiten) entsprechen diesem Schema: eine fixe Wiederholungsstruktur (same, same /ABE 1, ABE 2) mit Möglichkeit zur Veränderung (different /ABE 3).

Das repetitiv angelegte Muster der Szene setzt sich aus drei Ausdrucksbewegungseinheiten (ABEs) zusammen: EINS – ZWEI (Wiederholung von EINS), DREI (Abwandlung von EINS). Das Zusammenspiel von Sound Design, Sprechen und Montage stellt eine Serie ähnlicher Handlungs- und Sprechfolgen her, die durch ein Alternieren von Sprechen und Schweigen geprägt ist, durch Wiederholungen in der Kadrierung ähnlicher, sich zu zeitlichen Symmetrien ausbildenden Anordnungen (er liegt im Bett, sie liegt im Bett / er wacht / sie wacht). Man sieht Handlungen, die um das Schließen und Öffnen von Türen kreisen. In den Phasen des Schweigens werden die *Gesichtsausdrücke zentral, sie werden auf die Tür ausgerichtet als wäre sie ein Gegenüber*. In den Phasen des Sprechens erscheint Gesprochenes formelhaft, wie aufgesagt, ein Kreisen immergleicher Worte (same, different) um die selbe Sache, in unendlichen Variationen. In der Serie der ABEs erzeugen die Wiederholung der Worte, der bildlichen Symmetrien, des Uhrenschlagens und der sich vom Wind öffnenden Tür ein Bild drängender Erwartung und Rastlosigkeit.

Durch die filmische Komposition wird ein Sinnbild hergestellt, welches sich erst zeitlich als eine Metapher entwickelt: Das Schließen der Tür wird so oft und lange gezeigt, dass diese Handlung zu einer uneigentlichen Handlung wird; so wird das Türenschließen und Aufspringen von der konkreten Ebene des Gegenständlichen in eine Sinnsphäre transponiert; es bedeutet nicht mehr nur das konkrete Sich-Öffnen von Türen durch die Kraft des Windes: Die sich öffnende Tür, wird als Bild für die Unabgeschlossenheit der Beziehung erfahrbar. Das Wir des Paares, das beidseitige Wollen und Streben erscheint durch die filmische Expressivität als in den Gegenständen, Räumlichkeiten und Aktionen veräußerlicht, es ist aber letztlich überhaupt erst durch die spezifische Inszenierung für Zuschauerinnen als ein Wir, als ein Wollen oder allgemeiner als anhaltende Liebe erfahrbar.

118 Eine Ausdrucksbewegungseinheit fällt zusammen mit einer Szene oder ist eine von mehreren Einheiten innerhalb einer Szene. Zur Erklärung des methodischen Vorgehens siehe Kapitel 2.5.

Für die Metapher werden verschiedene Formen des Alternierens auf der Ebene der Inszenierung mit den verbalen Variationen und Schleifen in eins gesetzt:

Inszenierung: Sprechen/Schweigen – Gesichter/Tür öffnet sich – sie liegt im Bett/er liegt im Bett)

Verbale Ebene: (things, same, different, the way, were, wouldn't, could).

Der Verstehensprozess des Zuschauers lässt sich als metaphorische Konstitution von Bedeutung beschreiben. Durch die zeitliche Parallelisierung von Türen und Gesagtem setzt sich das Metonymische wiederum zu einem Metaphorischen zusammen, das sich so beschreiben lässt: Durch eine ständige Parallelisierung von Handlungselementen und Dialogmustern werden zwei Bereiche (1. Die Tür/der Wind und 2. Die Liebesbeziehung) aufeinander bezogen: *Die sich nicht schließen wollende Tür als anhaltende Liebe* verstanden. Die getrennten Zimmer, der stürmische Wind und die aufspringende Tür versinnlicht eine Beziehungsrelation. Die ABE-Struktur nimmt das „same same different" Muster auf und bindet es auch explizit an das Motiv der Kuckucksuhr. Es gibt demnach verschiedene Komponenten von Metaphorik:

1. Der Dialog und die Inszenierung (sinnlos-sinnhaftes, kreisendes Sprechen „same same different", sich wiederholende Paarinteraktion über die Tür);
2. Die Tür als Sinnbild der zu überwindenden Kluft, des Hindernisses, das sich in der Beziehung aufgebaut hat; die Selbständigkeit des Sichöffnens der Tür, der Wind als bewegende Kraft der Tür.
3. Die Kuckucksuhr als Miniatur für die getrennten Räume und des sich erst in der zeitlichen Dauer einstellenden Kompromisses.

Die beiden Erfahrungsbereiche ereignen sich folgendermaßen: Das Bild einer *Liebe* speist sich aus den in der Montage symmetrisch aufeinander bezogenen schauspielerischen Ausdrucksformen: rastloses Blicken zur Tür, schlafloses Sich-Herumwälzen, Annäherung, Zögern, der rüttelnde Wind, die sich öffnende Tür, schwelgende Blicke. Das *anhaltend* ergibt sich aus der Dauer der Inszenierung, dem repetitiven Aufeinanderbezogensein der Gesichter Grants und Dunne, aus dem hypnotischen Fluss der Rede. *Die sich nicht schließen wollende Tür* wird konstant auf die sehnsuchtsvollen Blicke bezogen, darüber werden die Bereiche verwoben und die Tür in ihrer raumtrennenden Funktion erscheint als uneigentlich.

Die *Cinematic Metaphor* selbst baut sich Schritt für Schritt auf, setzt zwei Bereiche, die wir als Zuschauer selbst als kinematographische Erfahrungen verkörpert durchlaufen, in eins und bringt am Schluss eine Art Gesamtbild in komprimierter Form als Sinnbild zur Anschauung, konkrete Gegenstände

werden entäußerlicht und als Beziehungsrelationen erfahrbar. Das Bild von der Kuckucksuhr, in der Mann und Frau jeweils tanzen und dann jeder wieder in sein Türchen läuft, wobei sie beim dritten Mal zusammen hinter einer Tür verschwinden, stellt die gesamte Szene verdichtet vor. Durch die Aktivierung sieht man schließlich den einen durch den anderen Bereich und so bleibt die Umarmung der Liebenden allein im Bereich der Phantasie der Zuschauer.

Stöhnen, Gurren, Säuseln – Akustische Sex-Performance in MR. AND MRS. SMITH

Der Status des Dialogs spielt in den Komödien auch insofern eine Rolle, als dass Sexualität, die durch den Production Code nicht zeigbar war, mit der Rede umschrieben und angedeutet werden konnte.[119] Dies hat manche Autoren zu der These verleitet, dass es in den Screwball Comedies generell um die Nachahmung von Sex mit den Mitteln der Rede gehe.[120] Eine Szene aus MR. AND MRS. SMITH[121] reflektiert dieses Vorgehen, da es nicht mehr um das gemeinsame Sprechen, sondern in Hitchockscher Signatur um den doppelten Blick geht. Die Szene ist eine der letzten im Film und führt das Paar nach langer Trennung wieder zusammen.[122]

Das getrennte Paar befindet sich mit seinem Freund und Kollegen bzw. ihrem neuen Verlobten auf einer Skihütte. David (Robert Montgomery) und Anne (Carole Lombard) befinden sich in zwei getrennten Zimmern, doch die Wände sind dünn. Die Absicht der Figur (Anne) narrativ zu konstruieren, ist nun die Inszenierungsstrategie: Lombard spielt, als würde Anne spielen, als ob ihr Verlobter, der gar nicht im Raum ist, mit ihr zunächst schäkere und ihr schließlich zu nahetrete. Sie spielt dieses Ineinander von „als-ob"-Szenarien, so schließt man erst nach einer Weile, um Zuschauern zu verstehen zu geben, dass Anne damit ihren Ex-Mann David zu ärgern bzw. eifersüchtig zu machen versucht. Dieses Verstehen einer Absicht (der narrativen Figur) ist jedoch– wie in anderen Filmen auch, wenn es sich um das Wollen, das Denken, das Empfinden von Figuren handelt – einerseits stets offensichtlich, andererseits schwierig an konkreten Phänomenen festzumachen. Denn ein solches Verstehen eines Wollens stellt sich erst über die Zeit inszenatorisch her: Der Bildraum setzt zwei

119 Greene 2011, S. 55–73.

120 So werden die exzessive Redeformen in den Komödien als Sinnbilder für spielerischen und erotischen Austausch interpretiert, die Filme zeigten gar sich steigernde Dynamiken des Gesprächs als Flirts oder verbal-akustische Ausbrüche als sexuelle Höhepunkte. Vgl. Neale und Krutnik 1990, S. 162.

121 MR. AND MRS. SMITH (Alfred Hitchcock, USA 1941).

122 TC: 1:28:09–1:31:58.

Mitsichten mit den Hauptfiguren in eins. Der eine Raum ist der von Lombards Spiel, man sieht und hört, wie sie für ihren (Ex-)Mann im Nebenzimmer eine akustische Bühne inszeniert. Möbel und Gegenstände setzt sie gezielt so ein, dass sie erklingen als ob eine körperliche Annäherung zweier Personen stattfände, die zuerst gewünscht und dann zurückgewiesen wird. Ihre zarte und melodische Stimme lässt zunächst ein anreizendes Interesse verlauten – sie spricht zärtlich gurrend, säuselnd, was dumpf durch die Wand hörbar wird. Dann schließlich meint man das akustische Bild eines sexuellen Übergriffs zu vernehmen – Laute des Abweisens wiederholen sich, ihr Wille scheint übertreten zu werden. Dieses stimmliche Bild erst von Zugetansein und Lust, dann von sich anbahnender Gewalttätigkeit widerspricht dem visuellen Geschehen völlig, da man ein ausgeklügeltes und inszeniertes Theaterspielen auf visueller Ebene nachverfolgen kann. Niemand kommt ihr zu Nahe, vielmehr gestaltet sie für die Ohren ihres Ex-Mannes eine Art Hörspiel.

Nun wechselt man als Zuschauer die Perspektiven: Mal sieht und hört man ihre Performance, dann nimmt man das eingeschränkte Hören Davids wahr, wenn man ihn im Nebenraum sieht, wie er an der Wand lauscht. In einer Parallelmontage verbinden sich die zunächst lustvollen und dann ängstlich-abwehrenden Klänge ihrer Stimme mit Gesicht Montgomerys, das immer beunruhigter erscheint. Es ist so, dass sich die Mitsichten als Paar-Ansicht zusammenfügen. Paarsein, das buchstabieren die Filme aus, ist eben nicht nur das gemeinsame Sprechen, sondern auch das parallele oder bildlich symmetrische, aber doch auch höchst unterschiedliche Sehen und Hören, mit all seinen absichtlichen Finten und ‚falschen' Schlussfolgerungen.

Die Szene berührt Vorgänge, die in der kognitiven Filmtheorie Wissensvorsprung durch den Zuschauer genannt werden. Ähnlich wie im Suspense bildet die Screwball Comedy Koalitionen zwischen dem Zuschauer und einer oder mehrerer Figuren aus, von deren Sichten andere Figuren ausgeschlossen sind. Aus diesem exklusiven Moment heraus schafft sie zwei mögliche Szenarien, zwei Bild- bzw. Wahrnehmungsräume, die sie aufeinander bezieht. Anstelle eines abstrakten Wissens, so möchte ich die These aufstellen, sind es konkrete erfahrbare Wahrnehmungsszenarien, sinnliche Anordnungen und sichtbare Aufteilungen von Perspektiven, welche durchaus bewertet oder kogniziert eine Konstruktion eines Figurenwollens ermöglichen, ein wahrnehmbarer und verkörperter Vorgang, der im Begriff des ‚Wissensvorsprungs' auf abstrakte Informationen, die nicht medienspezifisch sind, verkürzt wird.

Solche Szenen sprechen den Zuschauer als den Überblickenden, an, als denjenigen, der sich in die Figuren hineinversetzt, deren eingeschränkte Perspektivierung erfährt und Intentionalitäten zuschreibt. In diesem Sinn bieten die Komödien das Offensichtliche und den doppelten Boden gleichzeitig an, in

denen die eine Situation als bühnenhafte Inszenierung erscheint, während die andere als ‚eigentliche' Situation erkannt wird. Aus diesem Wechsel der Mitsichten konstruieren sich solche Kippbilder: von Bühne oder Maskerade (ein Schauspielen innerhalb der Diegese) und ‚eigentlicher' fiktiver, diegetischer Erzählung (im Film von Schauspielern gespielt).

Wir-Stimmen in BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE

Die Screwball Comedy handelt von Ehe und Gemeinschaft, doch es stellt sich die Frage, wie sich solche narrativen Themen, wenn man nicht einfach nur von einem repräsentativen Narrationsverständnis ausgeht, durch die Ästhetiken und Poetologien der Filme konstituieren und in der Zuschauererfahrung als solche formen. Die Hochzeitsszene[123] aus Ernst Lubitschs Film BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE zeigt, wird die Paarwerdung durch das Prinzip der *Wir-Stimmen* inszeniert ist. Dabei strukturieren die Dialoge nicht nur die Stimmartikulation und gestischen Interaktionen, sondern auch das gesamte kinematografische Bild. In diesem Fall organisieren sie dies als konfliktreiche *und* harmonische Paarwerdung. Im Folgenden werde ich zunächst die Rede und dann die filmischen Inszenierungen der Stimmlichkeiten untersuchen.

Der Szenenabschnitt lässt sich in zwei Teile unterteilen: Der erste Teil etabliert das Sprechen der dominanten Tante Hedwige (Elizabeth Patterson), die Michael (Gary Cooper), dem künftigen Ehemann ihrer Nichte (Claudette Colbert) die Leviten liest und an seine Moral appelliert. Der zweite Teil der Szene, der mehr durch die Rede von Nicole bestimmt ist, dreht das Gespräch in eine Richtung, welche Ehe weniger als Liebesheirat denn als Handel und Tauschgeschäft betrachtet. Am Ende der Szene steht die Familie mit knallharten geschäftlichen Bedingungen Michael gegenüber: Sie treibt den Preis der Summe, die er innerhalb eines Ehevertrags an Nicole zu zahlen hat, in die Höhe; Nicole versteigert sich selbst zu ihren Gunsten an ihren zukünftigen Mann.

In der Szene werden über mehrere Minuten die einzelnen Stimmen zu einer Wir-Stimme geformt. Zunächst ist da die Redezeit der einzelnen Schauspieler. Im ersten Abschnitt der Szene hat die Tante die längste Rededauer: Sie konfrontiert ihr Gegenüber stimmlich mit den wüstesten Beschimpfungen. Mit Ausnahme von kurzen Einwürfen behält sie die Sprachmächtigkeit, dann wechseln sich die vier Redner mit je nur kurzen Wortbeiträgen ab, bis schließlich Nicole das Wort an sich reißt, wobei die anderen Sprecher nur noch sehr kurze Sätze einwerfen (Abb. 8).

123 TC: 0:36:49–0:40:15.

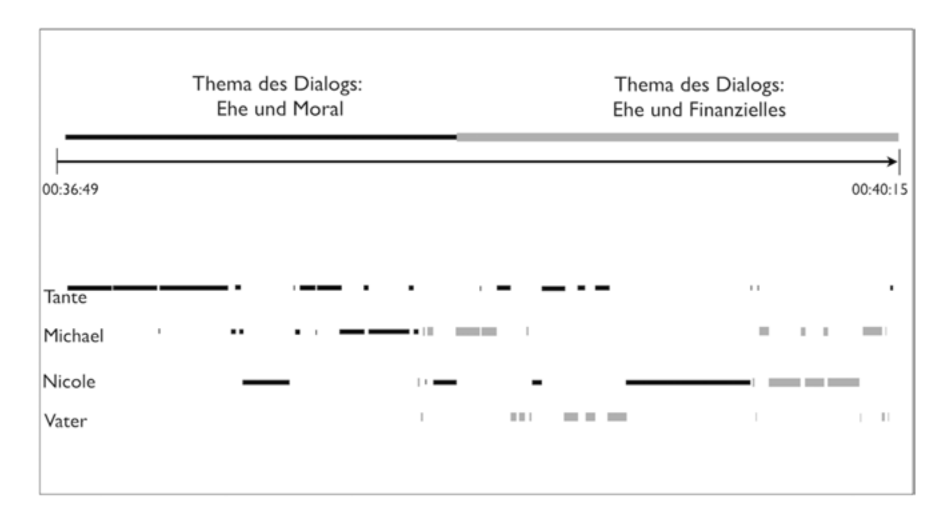


Abbildung 8: Sprechzeit & Sprecherwechsel in der Hochzeitsszene aus BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE. (Farbabb. siehe Anhang.)

Die Länge der Redebeiträge, das Turn-Taking, zeigt bereits eine bestimmte Rhythmizität des Sprechens an, was im Drehbuch bereits angelegt ist. Doch dies wird durch das Schauspiel, durch vokale Expressivität modifiziert. Der Wechsel der verschiedenen Sprecher ist durch den Wandel vokaler Stimm-Eigenschaften wie Tonhöhe, Stimmdynamik, Timbre und Melodie bzw. Intonationsverlauf bestimmt.Zu Beginn dominiert die eindringliche, tiefe Stimme der Tante, ihre harte, raue Qualität und die präzise Artikulation, der einem Stakkato ähnelnde laute Sprechduktus hoher Intensität sowie die Dauer ihrer Rede evozieren eine Qualität des Fixen, Wiederholten, Gleichbleibend-Anhaltenden. Dem gegenüber steht die variable Stimmlichkeit des Vaters, der erst später auftaucht: Er hat meist nur kurze Einsätze, einen Satz oder zwei, in dem seine weiche und höhere Stimme starken Schwankungen (laut leise, hoch tief, sanft, gepresst) unterlegen ist. Dies evoziert eine Qualität des Sprunghaften, Veränderlichen und Unvorhersehbaren. Die stimmliche Qualität der beiden Figuren verbindet sich mit den gesprochenen Worten und ihren Bedeutungen:

> TANTE HEDWIGE: Everyone out, out. Everyone out, at once! Where is this Mr. Brandon? Where is this Mr. Brandon? Young man, we've been humiliated quite enough.
>
> MICHAEL: Now, just a minute-
>
> TANTE HEDWIGE: Don't interrupt me! I'm speaking as the head of the familiy de la Voiselle, de la Vertignez, de la courtoisie including the branch of the Forsigniac de Gascony. And I suggest that you take your hat and leave. Get out of here!

Die moralisch standhafte Tante Hedwige, welche in ihrer Rede Werte wie Treue, Loyalität und Ehre hervorhebt, unterstützt traditionelle Vorstellung von Ehe und romantischer Liebe und weist alles andere rigide zurück („marry her and stay married!“ – „We are discussing a matter of the human heart“ – „I forbid this marriage, absolutely and unconditionally.“). Ihre Vokalisierungen verbinden sich mit der stimmlichen Klangqualität des Strengen, einer Intonation des Tiefen, Harten, Unveränderlichen, Wiederholten, Gleichbleibend-Anhaltenden.

Der Vater (Edward Everett Horton) ist hingegen die Verkörperung des Kaufmanns, er erwägt die Heirat seiner Tochter aufgrund monetärer Gründe. Seine Worte beziehen sich ausschließlich auf Finanzielles („you mean financially?“ – „[F]rom government bonds“ – „50.000 Dollars, why, that’s a million francs“ – „tax-free?“). Er erhält durch den Dialog den Status eines Auktionärs, der seine Tochter für eine möglichst hohe Geldsumme versteigern möchte (Die Tante fragt ihn: „Are you a father or an auctioneer?“).

Seine Worte werden nun so von ihm gesprochen, dass sie einen Gegensatz bilden zu dem festen, rigiden Regime seiner Widersacherin. Seine Stimme ist veränderlich, wechselhaft, variabel. Im Folgenden werde ich mich nicht auf diese beiden Stimmen beschränken, doch sie fokussieren, denn sind werden zu figurierten, verkörperten Argumentationsweisen, welche in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinander bezogen sind. Das Standhafte der Tante, welches sich bereits in der Dialogbedeutung aber auch in der gleichbleibend beharrlichen Stimmgestalt manifestiert, wird nun noch verstärkt durch das Visuelle: Zunächst auf der Ebene des sichtbaren Körpers, die Tante sitzt im Rollstuhl, kommt zwar zu Beginn der Szene äußerst dynamisch hereingerollt, bleibt dann jedoch an einem Punkt stehen (Abb. 9).

Im Gespräch mit Michael Brandon gibt es kaum eine Bewegung außer der mimischen während des Sprechens und einige wenige gestische oder körperliche Bewegungen. Die Kamera bleibt in einer Einstellung, beide Gesprächspartner statisch ins Bild setzend. Diese lang andauernden Einstellungen rahmen die kaum körperlich bewegliche Tante. Auch hier unterstreicht die Qualität des Fixen, Unbewegten als visuelle Qualität die Bedeutung der Worte der moralisch Standhaften. Erst ein Einstellungswechsel sowie die Körperbewegung und der verbale Einwand von Nicole bricht die Unbewegtheit der langen Einstellung auf. Dem Statischen am Anfang der Szene werden dann Einstellungen gegenübergestellt, welche den Vater als einen Wechselkurs, als das bewegliche Prinzip zur Schau stellen. Er, der in Ohnmacht Gefallene (weil die Hochzeit unterbrochen wurde) liegt entkräftet auf dem Sofa, unbewegt, regungslos, bis das Wort „financially“ fällt. Hier erwacht er plötzlich aus der Schockstarre und richtet sich rasch auf. Die Montage spricht ihm dabei jeweils nur wenige Sekunden im Bild zu.



Abbildung 9: Schauspielbewegung und Kadrierung sind aufeinander abgestimmt – BLUEBEARDS'S EIGHTH WIFE.

Dieselbe Bewegung wird wiederholt, wenn es um das Angebot der 50.000 Dollars geht, welche der Ehemann für einen Ehevertrag bereit ist, zu zahlen. Der Vater springt diesmal auf „Yes, what's 50.000 Dollars? Why? That's a million francs!" um sich sogleich mit Brandon darüber auseinanderzusetzen. Diese Bewegung des Aufwachens eines Regungslosen, der in Bewegung gerät, wird von Montage und Kamerabewegung erst als solche artikuliert.

Eigenschaften aus dem Dialog verbinden sich multimodal mit Gesten, Gesichtsausdrücken und sogar filmischer Artikulation: Die Intonation der Stimme überträgt bestimmte Klangqualitäten auf das filmische Bild, wodurch verbale Äußerungen sinnlich erfahrbar werden. In diesem Fall ist das Fixierte, Starre, Unveränderliche des Schauspiels als stimmliche Klangform präsent, welches die textliche Argumentation der Figur der strengen Tante versinnlicht. Außerdem ist das Wechselhafte, Sprunghafte, vom Ohnmächtigen zum Wachen, also das Variierende eine Klangqualität, welche sich als die Figur des Vaters konstituiert. Erst die Montage artikuliert die Einstellungen, in denen man verstehend erfährt, was ein moralisch fixer Standpunkt einer traditionellen Einstellung zu Liebe und Ehe sein kann (die Tante als Vertreterin des bewahrend Konservativen) und man erfährt die Inszenierung eines opportunistischen Prinzips, das dem Vater zugeordnet wird – eine Einstellung zur Ehe als ökonomische Zweckgemeinschaft. Durch die Einstellungen vom Vater als beweglich-fluides Moment in der Montage wird diese opportunistische Prinzip anschaulich, um im

Bild zu bleiben: wie ein Börsewert, der sich je nach dem Wechselkurs steigert oder senkt.

Es sind demnach zwei Inszenierungsformen (Figurationen der Tante und des Vaters), die dichotom gegeneinandergestellt werden. Die lange Rede der Tante in ein dauerndes Bild gefasst, das sie und Michael statisch fasst. Der Vater hingegen ist immer nur kurz im Bild, seine Einstellungen wechseln sich ab, zirkulieren mit den anderen Aufnahmen von Nicole und Michael.

Nicole ist im zweiten Teil der Szene diejenige, die am meisten und am dominantesten spricht, sie lenkt und leitet die Konversation, die anderen reagieren nur oder machen kurze Einwürfe. Ihr Gesicht wird zur Akzentuierung der Montageeinheit, auf ihr Gesicht werden die anderen Einstellungen bezogen. Und so bildet sich in der Beschleunigung, Akzentuierung und zunehmenden Kürze der Sprecherwechsel ein kinematographisches Muster aus, das im Wesentlichen aus mehreren Stimmen besteht und sich in der Wiederholung als ein Rhythmus ausprägt, der zum Ende hin einen Vierschritt aufweist (Abb. 10):

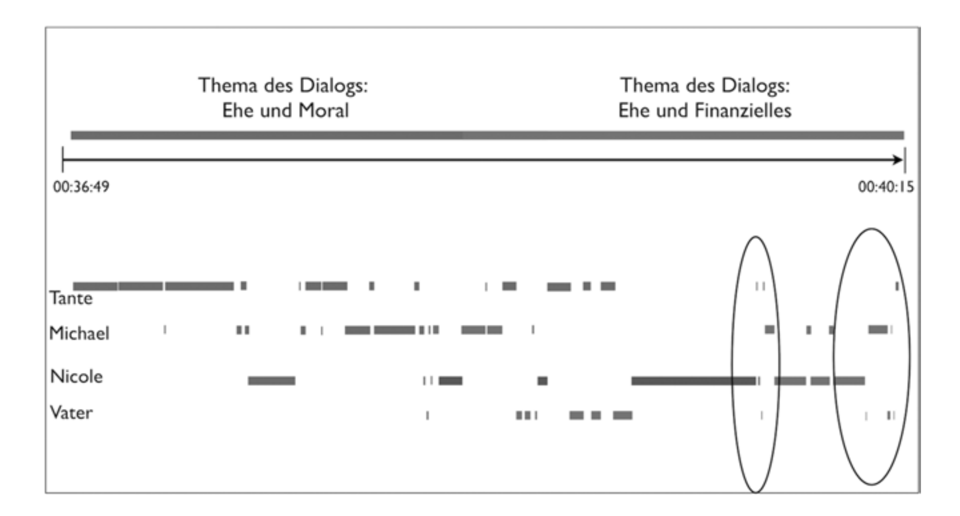


Abbildung 10: Kinematografisches Muster der Wir-Stimmen – BLUEBEARDS'S EIGHTH WIFE. (Farbabb. siehe Anhang.)

> NICOLE: Will you be quiet, both of you, after all it's my life that's been decided. And will you stop walking. I'll make my own decision! Now look here, Michael Brandon, you think that all you have to do is wave a check and no woman can resist you? But let me tell you something. There are still women in this world who have other standards: I refuse your 50.000 Dollars!
>
> TANTE: Bravo!
>
> NCOLE: I want a hundred thousand!

VATER: Bravo!

TANTE: Nicole!
[. . .]

NICOLE: Make up your mind, Michael. Think fast, if you wait much longer it willbe a hundred and fifty thousand. My price goes up every minute.

VATER: Oh!

MICHAEL: Well, Nicole, you got me on a spot. I'm so crazy about you–

VATER: Don't rush, my dear boy, take your time.

MICHAEL: It's a deal!

VATER: It's a bargain!

TANTE: It's a scandal!

In diesem Zusammenklang der Stimmen und Zusammenwirken der Gesichter werden die einzelnen Gesichts- und Stimmausdrücke (das Bedauern der Tante; das freudige Zustimmen des Vaters) zu einer einheitlichen Montage zusammengefasst, die aufgrund der beschleunigten Form, mit der sie von einem zum anderen überspringt, Eleganz und Leichtigkeit in sich trägt. Die individuellen Emotionsdarstellungen des Schauspiels, gerade in ihrer Überzeichnung, werden auf eine bestimmte Weise negiert, indem sie nur kurz und sehr kontrastiv eingesetzt werden. Vielmehr bestimmt das gemeinschaftliche Argumentieren, das Für und Wider das Zuschauerempfinden. Und so ist es die Montage, die die Stimmen und Gesichter zu einem vielköpfigen Wesen zusammensetzt. Mit der Beschleunigung der Sprecherwechsel verbinden sich die disparaten Intonationen zu einer *Wir-Stimme* – unterbrechen einander, verwischen und greifen rhythmisch ineinander.

Die Montage bildet ein Muster aus, in dem das Gemeinschaftliche über die individuellen Emotionsdarstellungen siegt. Diese kinematographische Anschauungsform eines konflikthaften Gemeinsamen ist es nun, welche an die Stelle der Trauung gesetzt wird. Im Anschluss an diese Szene sieht man das Paar in den Zug einsteigen, frisch vermählt.

Hinzukommt, dass das Gespräch am Ende an eine Versteigerung erinnert. Nicht nur wird dies auf verbaler Ebene angesprochen, die Summe genannt, die in die Höhe getrieben wird. Bereits zuvor war dies verbal etabliert worden, wenn Tante Hedwige dem Vater von Nicole vorwirft „Are you a father or an auctioneer?" Die Metapher *Eheschließung als Auktion* wird etabliert, indem die Bildbereiche für den Zuschauer multimodal aktiviert werden. „Going once, going twice, going three times, sold!" ist im Sprechrhythmus angelegt und wird durch andere Worte ersetzt: „It's a deal, it's a bargain, it's a scandal". Hinzu

kommt, dass auch die audiovisuelle Ästhetik eben diesen Rhythmus aufweist. Die Montagesequenz versinnlicht das auktionshafte Sprechen (Abb. 11).



Abbildung 11: Dialog- und Stimmrhythmus als Bild des auktionshaften Sprechens in BLUEBEARDS’S EIGHTH WIFE.

Das „going once, going twice, going three times, sold“ kommt als Wechsel von „framing one, framing two, framing three, sold“ zur Anschauung. Von der Einzel-, zur Zweier-, hin zur Dreierkadrierung, zu einer Einstellung der Tante, die mit ihrer Hand nach unten fährt. Dies bildet den visuellen Abschluss des Ensembles, die Tante erscheint als Auktionsleiterin oder Richterin (auch durch die robenhafte, ehrwürdige Kleidung und den hohen Stuhl, auf dem sie sitzt), wenn sie die auf einem Stock aufgestützte Hand heftig nach unten fährt, als schlage sie mit dem Hammer auf den Tisch. Die multimodal hervorgerufene metaphorische Assoziation verbindet den Auktionsverkauf einer Ware, der mit einem Hammer abgeschlossen wird, mit dem standesamtlichen Akt der Eheschließung.

Die Verwebung von ökonomischen und ehelichen Themen bildet in den Screwball Comedies eine Art pragmatische Vorstellung von der Ehe als praktische, zweckhafte und oft gleichberechtigte Paargemeinschaft aus. Es geht selten um ein romantisches Bild von Zuneigung, kaum um individuelle Sehnsucht oder Verliebtsein. Vielmehr sind es die sich zueinander formierenden Gesten, Stimmen und Gesichter, die instrumentell, als eine Art Kleingeld der Gefühle eingesetzt werden, gleichzeitig aber die Basis für eine kinematographische Wahrnehmung von Gemeinschaft werden. Körperliche Gefühlsausdrücke werden veräußerlicht. Insofern sind die Komödien eher im neusachlichen bzw.

pragmatischen Modus gehalten. Dabei gibt es stets widerstreitende und einigende Elemente: Im Fall der Szene aus BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE ist es die Tante als widerstrebendes Prinzip, während der Bildkader und die Montage den Gesichtern in ihrem Verlauf eine vereinheitlichende Rahmung ‚aufzwingen'. Die Montage ist das einheitsstiftende Prinzip, sie bildet einen gestalthaften Rhythmus aus, der vom Schauspiel kontrastiert wird, indem die Emotionsdarstellungen nur kurz im Bild sind und so keine Möglichkeit zur Entfaltung haben.

Daher ist ein Genießen des Zuschauers angesprochen angesichts des vereinheitlichenden Prinzips der kontrastiven Positionen. Komisch ist, dass man die widerstreitenden Elemente sich zu einem einheitlichen Gefüge ausbilden sieht. Dieses Ganze ist es, was die Zuschauer als Gefühl anspricht. Die Bewegung eines rasanten Ineinandergreifens der Stimmbilder zu einer erhebenden Wir-Stimme.

3.5 Ausklang

Mit dem Kapitel fokussierte ich zwei Aspekte des Schauspiels, wie sie in die filmische Inszenierung eingebettet sind: die Stimme und die Rede.

Im Fall der Stimme habe ich herausgearbeitet, wie in den Komödien eine bestimmte Klangkörperlichkeit zur Anschauung kommt, welche den Zuschauer gefühlsmäßig anspricht: die Tongroßaufnahme oder das *affektive Stimmbild,* welches einen intimen Hörraum und eine permanente Zugewandtheit für den Zuschauer erzeugt. Hierbei habe ich die verschiedenen Klangqualitäten als mit dem visuellen Bild verbunden beschrieben. Über die Sound-Gestaltung, so konnte ich zeigen, werden im Falle der Screwball Comedy oftmals zwei oder mehr Stimmen ineinsgesetzt; sie formen sich zum Duett bzw. zur Wir-Stimme aus. Man hört und erlebt eine bewegungsmäßige Paar- oder Gruppeneinheit, obwohl die schauspielerischen Ausdrucksformen (für sich genommen) sich aufs Äußerste widersprechen.

Im zweiten Teil des Kapitels konzentrierte ich mich auf die audiovisuelle Kontextualisierung sprachlicher Äußerungen. Dabei fokussierte ich zwei Begriffe: den der *Wortkulisse* und den des *(Wahrnehmungs-)Szenarios.* Beide Begriffe stehen in einem Zusammenhang. Die Wortkulisse erzeugt für den Zuschauer über Vorstellungen und Assoziationen das Bild eines Raums, einer Situation oder einer Handlung. Doch sie filtert ihre Elemente durch die Wahrnehmungsszenarien, welche durch die audiovisuelle Gestaltung sichtbar und hörbar hervorgebracht werden. Durch das Interagieren von Vorstellungsbildern und audiovisuellen Bildern werden perzeptiv-imaginierte Welten erzeugt, die man in ihren zeitlichen Entwicklungen und der damit verbundenen Denkbewegung

bei Zuschauern Diegese oder Narration nennen mag. Man kann diese über die Ausprägung von Metaphern rekonstruieren.[124]

Ein weiteres Ergebnis des Kapitels ist, dass sich komische Szenen häufig durch Bewegungsphänomene des Wiederholten und der Kürze, durch Abruptheit und Leichtigkeit auszeichnen. Die *Tempi der Bewegung* sind demnach anhand der audiovisuellen Inszenierung von Stimme zu beschreiben: das Wechselhafte, Variable, Rasche, Diskontinuierliche sowie die Wiederholung dominieren gegenüber anderen Ausdrucksqualitäten.

124 Vgl. Kappelhoff 2018; Kappelhoff und Greifenstein 2016.

4 Allegro ma non troppo – Paradoxes Zeitempfinden, der Streit und die sich vermählenden Gesten

4.1 Auftakt

Ganzkörperbewegungen und Gesten im Film zeichnen sich dadurch aus, dass sie in unterschiedlichen Größen zu sehen sind: Man kann eine Handbewegung in einer Großaufnahme ganz nah sehen, herausgelöst vom Rest des Körpers, oder entfernt, klein als eine unter vielen inmitten einer Menschenmenge. Die Kadrierung, die Einstellungslänge und die Montage können eine Geste betonen, sie wichtig, besonders oder nebensächlich erscheinen lassen; sie kann hervorgehoben oder übersehen, fokussiert oder verdeckt, als einzigartig herausgestellt oder als ein Bildelement unter vielen behandelt werden.

In diesem Sinn frage ich in diesem Kapitel, auf welche Weise der Ausdruck einer schauspielerischen Geste durch die filmische Inszenierung variiert wird, inwiefern das Wahrnehmen einer Körperlichkeit verbunden ist mit der Kameraeinstellung. Während im letzten Kapitel die menschliche Stimme, das Wort und die filmische Klangaufnahme im Zentrum stehen, geht es nun um eine weitere Ausdrucksdimension des menschlichen Körpers und um ihre filmisches Aufnahmeform: Es geht um die *Geste* und den *Kader*.

Dabei schlage ich einen weiten Begriff von Gestik vor. Im Zentrum stehen neben Kopf-, Fußgesten und Ganzkörperbewegungen vor allem Hand- und Armgesten.[1] Ebenfalls in einem weiten Sinn soll der Begriff ‚Kader' als *ein paradigmatisches Element filmischer Ausdrucksbewegung* gefasst sein: ‚Kader' umfasst Kamerabewegung und deren Perspektive, die Bedingungen von On und Off, Einstellungsgrößen sowie Montage als kontinuierliche Rekadrierung. Demnach verstehe ich *Schauspielbewegungen als in die filmische Expressivität eingebettet* im Sinne einer Relation von Teil und Ganzem, von Figur und Grund. Herausgearbeitet werden die verschiedenen Formen des Geste-Kader-

1 Im Sinne Cornelia Müllers: „Gesten sind kommunikative Bewegungen der Hände und Arme, die – ähnlich wie Sprache – dazu verwendet werden, die Gedanken, Gefühle und Intentionen eines Sprechers zum Ausdruck zu bringen und die soziale Ordnung des Gesprächs aktiv herzustellen." Siehe Cornelia Müller: Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich. Berlin 1998, S. 13. Da es sich bei den von mir analysierten Gesten um inszenierte Körperbewegungen in Filmen handelt, spreche ich im Blick auf Gesten nicht von den Gedanken, Gefühlen und Intentionen eines *Sprechers*, sondern von einer Ausdrucksform, in der Gedanken, Gefühle und Absichten für *Zuschauer* sichtbar werden.

https://doi.org/10.1515/9783110519662-004

Verhältnisses. Im Zentrum steht auch ein Begriffsinstrumentarium zu Tempo bzw. Bewegungsqualität, wobei eine Art Klassifikationssystem erarbeitet wird. Es geht darum, zu beschreiben, wie Kamera, Montage und Bildkomposition mit expressiver Körperbewegungen im Schauspiel über die Bewegungsqualitäten verschmelzen. Darüber rekonstruiere ich Affektmodellierung sowie Aufmerksamkeitsgestaltung, wie Zuschauerinnen involviert oder distanziert werden, wie ein Verhältnis zu den Figuren angeordnet wird. So lässt sich fragen, auf welche Weise Kamera- und Kaderbewegung ‚agieren', so dass sie als eine Art sichtbares Verhalten, gewissermaßen als ‚Verlängerung' der schauspielerischen Aktion wahrnehmbar werden.

4.2 Die schauspielerische Geste und die filmische Ausdrucksbewegung

Verschränkungen von filmischer und schauspielerischer Expressivität

Zugänge zum Filmschauspiel entwickeln ihre Beobachtungen meist am einzelnen Körper.[2] Doch wie das Schauspiel erfahren wird, ist nicht davon zu trennen, wie Gesten und körperliche Ausdrucksformen kinematografisch gerahmt, montiert und inszeniert sind. Das Verhältnis von Kader, Kamera und Montage zum menschlichen Körper, insbesondere zur Geste, hat bereits Sergej Eisenstein beschäftigt. Er war dabei von seiner frühen Auseinandersetzung mit schauspielerischen Körpertechniken geprägt[3]:

---

2 Auch wenn quer durch die Zeiten immer wieder einzelne Schauspielzugänge den Zusammenhang zwischen audiovisueller Inszenierung und Performance betonen, beschreibt der überwiegende Teil der Zugänge das Schauspiel am isolierten Körper. Vgl. Vivian Sobchack: Being on the Screen. A Phenomenology of Cinematic Flesh of the Actor's Four Bodies. In: Jörg Sternagel, Deborah Levitt, Dieter Mersch (Hg.): Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings. Bielefeld 2012, S. 429–446; Zugänge, die ein holistisches Verständnis aufweisen, sind z.B.: Kappelhoff 2004; Aumont 1992.

3 Sergej Eisenstein hat als Schüler von Wsewolod Meyerhold mit Prinzipien der Biomechanik für die Bühne und im Film experimentiert. Die später entwickelte Montagetheorie Eisensteins gründet in vielerlei Hinsicht auf Meyerholds materialistischer Körper-Technik. Dabei untersuchte Eisenstein bestimmte Bewegungsphasen, welche sich sowohl am Schauspiel-Körper als auch in Film-Einheiten artikulierten. Siehe Jörg Bochow (Hg.): Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Berlin 1997; Sergej M. Eisenstein und Sergej Tretyakov: Expressive Movement. In: Alma H. Law und Mel Gordon (Hg.): Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia. Jefferson 1996, S. 173–192; Eisenstein 2005 (1924).

> I have always believed and thought that gesture is mise en scène *concentrated in the person,* and vice versa – mise en scène is gesture that *explodes* into spatial sequence. This correlation is repeated in the last phase of the theatre, i.e. cinema: there we say that a shot *explodes* into a sequence of montage shots.[4]

Eisenstein setzt die theatrale Mise-en-Scène, das gestische Spiel und die filmische Montage in eine Ähnlichkeitsbeziehung: Die Geste sei Vorbild für andere expressive Inszenierungsformen von räumlicher und zeitlicher Ausformung. Während die Artikulatoren sich ändern (ein Schauspieler, eine Bühne oder eine Montagebewegung), ähneln sich die Ausdrucksformen in ihrer Sequenzierung und Bewegungsdynamik („explodes"). Eine solche Analogie lässt sich kulturgeschichtlich zurückverfolgen: So weisen etwa melodramatische Formen des Kinos genealogische Bezugspunkte zum empfindsamen Gestus im Schauspiel oder der Mise-en-scène von Bühnenformationen des achtzehnten Jahrhunderts auf.[5]

Diese Idee einer Entsprechung von Geste und filmischer Inszenierung soll im Folgenden auch für meine Überlegungen gelten. Die menschlich-schauspielerische Geste entfaltet sich zeitlich im Filmbild als eine Gestalt, das Filmbild selbst weist jedoch ebenfalls eine die Geste rahmende Struktur. Was die Bereiche verbindet, ist eine bestimmte zeitlich-räumliche Inszenierungsform, eine Komposition von Bewegungsphasen und -qualitäten, die eine gewisse figurierende Formausprägung herstellt, die als Expressivität erfahrbar wird (sei diese durch ähnliche oder kontrastive Dynamiken geprägt). Freilich ist dies nicht additiv gedacht, die Geste ist immer schon eingebettetes Teilelement des Bildes. Nun stellt sich die Frage, nach welchen Prinzipien das Zusammenwirken beider Ausdrucksformen organisiert ist.

Dabei lassen sich ganz unterschiedliche Modi beschreiben, wie die filmische Inszenierung auf das Verhalten des Schauspielers bezogen wird. Meine These ist hier, dass sich in einer Szene an der zeitlichen Relation von schauspielerischer Geste und Kader, Montage bzw. filmischer Ausdrucksbewegung ein spezifischer Erfahrungsmodus nachzeichnen lässt, und zwar bezogen auf eine Relation von Zuschauergefühl und dargestelltem Affektausdruck.

---

4 Sergej M. Eisenstein: Montage 1937. In: Sergej M. Eisenstein: Selected Works. Vol. 2: Towards a Theory of Montage. Hg. von Michael Glenny und Richard Taylor. London 1994, S. 11–57.

5 Hermann Kappelhoff hat mit seinem Konzept der *Ausdrucksbewegung* eben diese Dimension näher betrachtet, wenn er die historische Entwicklung expressiver Darstellungskunst aufzeigt und beschreibt, wie sich eine bühnenorientierte Körpertechnik zu einer künstlerischen und medialen Kulturtechnik entwickelt: Sie findet sich im empfindsamen Schauspiel des achtzehnten Jahrhunderts, in der Bühnengestaltung von frühen Melodramen bis in die filmischen Formen des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts wieder und zeichnet eine Kulturgeschichte von Gefühlen nach. Kappelhoff 2004a.

Dies lässt sich an melodramatischen und komödischen Inszenierungen besonders prägnant aufzeigen. Die *melodramatische* Gestaltung kann man als eine wahrnehmungsmäßige Einheit oder Kongruenz von Schauspiel und Rekadrierung skizzieren. Die Bildinszenierung ist dabei in allen Punkten auf das Schauspiel des einzelnen Körpers ausgerichtet, ja setzt dies in vielen Elementen fort. So etwa in der Hotelzimmerszene in MAGNIFICENT OBSESSION,[6] wie es Hermann Kappelhoff aufgezeigt hat: Jedes Bildelement, das sich entfaltet, wird auf den Schauspielerkörper der Heroine bezogen. Eine Handbewegung findet ihre Entsprechung in einer veränderten Lichtinszenierung, eine Kopfdrehung löst die den Raum erweiternde Kamerabewegung aus, die Musik setzt ein, wenn ein bestimmter Gesichtsausdruck sichtbar wird. Es ist als ob das Schauspiel der Heroine und die Bildkomposition wie an einem seidenen Faden miteinander verbunden wären. Das Empfindungsbild meint eben diese Relation, wodurch ein Bildraum als Inneres, als Interieur und Gefühl einer Figur verstanden wird.[7] Ganz im Gegensatz hierzu ist die *Komödie* zu beschreiben. In der Komödie ist häufig eine Inkongruenz verschiedener schauspielerischer Affektausdrücke zu bemerken. Nicht die einzelne Geste steht im Zentrum, nicht sie wird durch Bildkomposition und Lichtgestaltung in das filmische Bild eingewoben. Stattdessen werden verschiedene Gesten, Stimmen oder Gesichter aufeinander bezogen, werden zu sich ergänzenden Bildelementen, welche nicht mehr ein Inneres zur Anschauung bringen, sondern eine soziale Relation. Die Ausstattung, die Licht-und Rauminszenierungen treten in den Hintergrund, stattdessen werden schauspielerische Körperbewegungen und Montage-Rhythmen zu den dominierenden Inszenierungsformen. Hinzukommt die zeitliche Dimension: Während die melodramatische Inszenierung tendenziell langsam fortschreitet, sich nach und nach entfaltet in den kleinsten Nuancen bildlicher Veränderung, ist das Komische flink, rasch und wechselhaft.[8]

Doch wie hängt die Zeitlichkeit mit dem Zusammenspiel von Geste und Kader zusammen? Diese Relation soll im Folgenden fokussiert werden. Ich werde konkrete Zeitformen kinematografischer Ausdrucksbewegungen in der Komödie über den Zusammenhang von Geste und Kader erschließen. Neben dieser Perspektive versuche ich, mit der Metapher Rückschlüsse auf die Entstehung fiktionaler Figuren zu ziehen. Denn diese sind niemals dem eigenen Sehen und Erleben eines Films vorgängig. Oder wie Sobchack es beschreibt:

---

6 MAGNIFICENT OBSESSION (Douglas Sirk, USA 1954).

7 Siehe Kappelhoff 1998.

8 Vgl. Hermann Kappelhoff und Sarah Greifenstein: Feeling Gloomy or Riding High. Timings of Melodrama and Comedy. In: Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel und Michaela Ott (Hg.): Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics. Zürich 2014, S. 263–282.

„[I]t is only through the actor's body that ‚the character reaches us as a bodily effect in the image', that body first ‚an empty mask', from which the ‚character will appear only later and bit by bit'."[9] Die Figuren existieren nicht außerhalb einer sehr konkreten Bildform, welche über ihre audiovisuelle Komposition, ihren Rhythmus, das Schauspiel und die Dramaturgie zuallererst ein Zuschauergefühl anordnet. Erst auf der Grundlage des konkreten affektiven Durchlaufens, körperlichen Spürens und Wahrnehmens einer Szene prägt sich ein Verstehensprozess aus, der auf dieser Körperresonanz der Zuschauer auf die filmischen Bewegungsfigurationen gründet. *Erst auf dieser Basis wird das, was man als gestischen Ausdruck einer Figur zu verstehen meint, aber tatsächlich ein Zusammenhang von schauspielerischem Affektausdruck und filmischer Gestaltung ist, existent*. Man erlebt als Zuschauer ein Gefühl in Resonanz zum filmischen Bild und bezieht es wiederum auf die Körper, die man sieht und hört. Die zeitlich-ästhetische Anordnung ist dabei nicht nur für die Gefühlsgestaltung entscheidend, sondern auch dafür, auf welchen Schauspielerkörper das eigene Empfinden bezogen wird.

Erst nach und nach entstehen auf der Basis des eigenen Erlebens die Figuren. Im Film ist diese Verkörperung wesentlich durch ein Zusammenspiel von Schauspiel, Mise-en-scène, Montage und allen anderen Inszenierungsebenen gebunden. Es ist dies ein Gedanke, mit dem die Filmtheorie seit langem vertraut ist. So heißt es etwa bei Jurij Lotman: „In welchem Maße die Montage als Verhalten des Schauspielers wahrgenommen werden kann, bezeugen die bekannten Versuche Lew Kuleschows".[10] Der Kuleschow-Effekt ist das vielleicht prominenteste Beispiel dafür, dass der Zuschauer das, was er durch die Montage wahrnimmt, den Schauspielerkörpern und Gesichtern zuschreibt.

Mit Blick auf die Screwball Comedies verkompliziert sich diese basale Anordnung, da ein wesentlicher Bestandteil der Filme darin besteht, Fiktionen, Diegesen und Welten zu erschaffen, in denen eine Figur wiederum eine bestimmte Rolle spielt. Man sieht immer wieder dargestellte Emotionskarikaturen, übertriebene Posen oder bedeutsame Gesten, die zum eigenen vergnüglichen Zuschauererleben höchst widersprüchlich sind. Dies liegt daran, dass das Schauspiel in den Komödien vielfach geschichtet bzw. potenziert ist. Wie bereits im letzten Kapitel zur Stimme angesprochen, sieht man z.B. in THE AWFUL TRUTH eine Schauspielerin (Irene Dunne), die für uns im Film eine Figur spielt (Lucy), welche innerhalb der Diegese eine Rolle spielt (die falsche Schwester Jerrys). Dabei besteht ein wesentlicher Anteil des Vergnügens für den Zuschauer darin, das Changieren zwischen

9 Comolli, zitiert nach Sobchack 2012, S. 436.
10 Lotman und Böhler-Auras 1977, S. 132.

meinenden und ausdrücklichen Gesten zu sehen, deren Differenz zu erfahren. Es gibt Gesten, die wirken, als seien sie absichtlich, bewusst und willentlich eingesetzt, und solche, die so erscheinen, als seien sie unmittelbar durch eine spontane Regung hervorgebracht. Das Vergnügen in den Komödien basiert oftmals darauf, widersprechende Absichten, Einstellungen und Gefühlsdarstellungen zu erkennen und sie jeweils auf eine der sich im Zeitfluss herstellenden Schauspielpersonae zu beziehen.

Diese Dimension hat Vorläufer in anderen Komödientraditionen, sie ist ein wesentlicher Zug des Komödiantischen. So hat Jan Mukarovsky an Chaplins Schauspiel in CITY LIGHTS eine ähnliche Beobachtung angestellt. Dabei unterscheidet er generell zwischen Gesten, die individuell, „expressiv" sind und solchen, die sich zu Zeichen konventionalisiert haben und daher als allgemeinverständlich, bzw. wie er sagt, als „gesellschaftlich" bezeichnet werden könnten.[11]

> Gesellschaftliche Gesten sind Zeichen, die, genauso wie Wörter, rein konventionell bestimmte Emotionen und mentale Zustände anzeigen, so beispielsweise aufrichtige Anteilnahme, Zuvorkommenheit, Verehrung u.a. Dabei besteht nie die Gewißheit, daß der mentale Zustand einer Person, die eine solche Geste verwendet, auch tatsächlich jenem inneren Zustand entspricht, dessen Zeichen diese Geste ist. [. . .] Die individuelle Expressivität (‚Aufrichtigkeit') einer gesellschaftlichen Geste läßt sich nur dann zuverläßig bestimmen, wenn sie unwillkürlich eine Nuancierung erfährt, die ihren konventionellen Verlauf modifiziert.[12]

Ohne Mukarovskys Terminologie in mein Begriffsinstrumentarium übernehmen zu wollen – das Verständnis von „expressiv" ist ein völlig anderes, als es von mir dargelegt wird – möchte ich auf seine Beobachtung eingehen. Er beschreibt, wie das Schauspiel und die Verhaltensweisen in der Gestik ständig zwischen zwei Bereichen hin und her wechselten:

> Alle Szenen, in denen Chaplin mit dem Mädchen zusammen ist [. . .] bauen auf einer Oszillation zwischen den beiden Ebenen der chaplinschen Gesten auf: zwischen den gesellschaftlichen und den individuell expressiven Gesten. Immer dann wenn Chaplin sich dem Mädchen nähert, überwiegen die gesellschaftlichen Gesten; entfernt er sich aber auch nur einen Schritt von diesem, dominieren plötzlich die expressiven Gesten.[13]

Mukarovsky beschreibt das Oszillieren zwischen den Gesten in Chaplins Komödien als soziales Rollenspiel. Man sieht seine feine Garderobe, aber

---

11 „Der Fall Chaplin ist ein typisches Beispiel der Interferenz gesellschaftlicher Zeichen-Gesten mit individuell expressiven Gesten." Jan Mukarovsky: Versuch einer Strukturanalyse des Schauspielerischen (Chaplin in City Lights) (1931). In: montage/av, 1 (1993), H: 2, S. 87–93. CITY LIGHTS (Charles Chaplin, USA 1931).

12 Mukarovsky 1993 (1931), S. 90–91.

13 Mukarovsky 1993 (1931), S. 92.

gleichzeitig zerlumpte Einzelteile („Handschuhe ohne Finger, dafür jedoch Spazierstock und Melone“[14]). Wechselt er zwischen den gesellschaftlichen und den individuell-expressiven Gesten, dann kommt gleichzeitig der Rollenwechsel zwischen elegantem Herren und einem Bettler zustande. An der Änderung der Körperhaltung erkenne man die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe, der Habitus eines reichen Mannes wird nachgeahmt, sein selbstsicherer Gang, dann wieder sehe man das Minderwertigkeitsgefühl des Bettlers.[15] Ähnlich wird die soziale Dimension in der Screwball Comedy häufig durch Kontraste zwischen Wahrnehmungsszenario und verbal artikulierten, vorgestellten Szenarien evoziert.[16]

Doch auch der Gestenwechsel, das Changieren zwischen strategisch eingesetzten (meinenden) Gesten und solchen, die ausdrücklich wirken, ist äußerst charakteristisch für die Komödien. Und ebenso, wie das Zusammenkommen verschiedener Gestentypen prägend für das Komödische sind, so gilt dies auch in der Art und Weise, wie diese im Montagekontext zueinander in Beziehung gesetzt werden, wie der Kader eine Geste als klein und lächerlich oder als groß und wichtig erscheinen lässt. Um eben diese Relation wird es im Folgenden gehen.

Meinende und unvertretbare Gesten

In der Geschichte der Gestik sind Hand- und Armbewegungen immer wieder in verschiedene Klassen eingeteilt worden: in redebegleitende Gesten, die sich über ihre Darstellung mit dem Gesagten verbinden, die Worte versinnlichen oder metaphorisieren; in Gesten, die ein Gefühl oder eine Stimmung zum Ausdruck bringen; in Gesten, welche im Wesentlichen kommunikativ sind und die verschiedenen Sprecher miteinander in Beziehung setzen oder in Gesten, die sich konventionalisiert haben bzw. welche von einer Gemeinschaft als zeichenhafte oder symbolische Formen eingesetzt werden.[17]

Helmuth Plessners Unterscheidung zwischen meinenden und unvertretbaren Gesten greift den Kern der Gestentypen-Klassifikation auf: die Aufteilung von Gesten in solche, welche intentional eingesetzt sind und sich mit der Rede darstellend verbinden und solche, welche spontan ohne Bezug zu einer sprachlichen

14 Mukarovsky 1993 (1931), S. 91.
15 Mukarovsky 1993 (1931), S. 91.
16 Siehe Kapitel 3.3.
17 Für einen Überblick zur Geschichte der Gestenklassifikationen siehe Kendon 2004, S. 84–107. Sowie Müller 1998, S. 87–130.

Referenz auftreten. Ausdruck ist nach Plessner ein Begriff, der auf das Subjekt-Umwelt-Verhältnis und auf ein reflexives Verhältnis des Subjekts zu sich selbst abzielt.[18] Das Selbst-Verhältnis wird wiederum als doppelter Bezug des Menschen zu seinem Körper aufgefasst: Im ersten Körperbezug ist der Mensch selbst sein Leib. Im zweiten Körperbezug nimmt der Mensch Distanz zu sich selbst, löst sich von der gegenwärtigen Wahrnehmung, nimmt sich reflexiv wahr.[19] Zu dieser zweiten, ‚abständigen' Form des Körperbezugs gehört auch, dass man die eigenen Körperbewegungen willentlich einsetzen kann, so dass man mit ihnen gezielt Handlungen, Griffe, Gesten und Positionen auszuüben vermag.[20]

Dabei zielt die *Mittelbarkeit* (*meinend*) auf die Kontrolle des Menschen, Herr über sein Verhalten zu sein, den Körper instrumenthaft einzusetzen, die Fähigkeit, Empfindungen zu verbergen oder vorzugeben.[21] Der Begriff der *Ausdrücklichkeit* (*unvertretbar*) wiederum zielt auf den direkten Bezug zu den eigenen Regungen und Körperbewegungen, die man selbst ist. Zu letzteren gehören die Ausdrucksbewegungen, mit welchen man Gefühle zeigt.[22] Ausdruck wird bei Plessner als Resonanz zu einer Situation, zu einem Anlass in der Umwelt verstanden. Am Ausdruck in seiner körperlichen und zeitlichen Artikulation zeigt sich nicht jede innere (vielleicht verborgene) Regung, sondern affektive Einstellungen, Stimmungen, Willensformen oder Absicht scheinen auch in ihrer Bezüglichkeit zur Situation auf. Hinzukommt, dass in der *unvertretbaren* Geste das, was zum Ausdruck kommt, nur durch die tatsächlich ausgeführten Ausdrucksorgane in ihren spezifischen zeitlichen Artikulationen wahrnehmbar wird.[23] Plesser führt hier den affektiven Gesichtsausdruck an: Ausdruck und Ausdrucksbild seien im Mimischen nicht voneinander zu lösen:

> Diese Durchdringung von seelischem Gehalt und körperlicher Ausdruckserscheinung ist dann so vollkommen, daß es unmöglich wird, den Gehalt eines Affekts, einer Stimmung, Gesinnung und Neigung ganz für sich und ohne die nun einmal in der Organisation des Körpers gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten zu erfassen.[24]

Der Affektgehalt ist nicht von den Ausdrucksorganen zu trennen, er ist nicht etwas hinter diesem Liegendes, sondern eine nur in diesen Artikulationsbedingungen sich ausprägende Qualität. Anders verhält es sich mit den *meinenden*

18 Plessner 2003 (1945), S. 240.
19 Siehe Kapitel 2.3.
20 Plessner 2003 (1945), S. 374.
21 Plessner 2003 (1945), S. 260 und 374.
22 Plessner 2003 (1945), S. 260 und 374.
23 Plessner 2003 (1945), S. 260 und 374.
24 Plessner 2003 (1945), S. 260.

Gesten[25], welche zeichenhaft-konventionell sind – so das Verbeugen, das Winken – diese seien in ihrem Inhalt sehr wohl durch andere körperliche Formen vertretbar. Er zielt mit dem Begriff des „Vertretbaren" auf das Erlernte, das Arbiträre und Konnotierte ab, welche den Sinn von Gesten erst durch Kontext und Wiederholung erschließbar machen.[26] Indem er von den Artikulationsbedingungen (vertretbar, unvertretbar) ausgeht, löst Plessner sich von auf Metaphysik oder Bewusstseinsphilosophie abzielenden Zugängen zum Ausdruck.[27] So kann er zeigen, dass der Körper gefühlte Dimensionen menschlichen Erlebens im Verhalten offensichtlich machen kann.

An dem Pol des Unvertretbaren stehen auch die Extremformen des Ausdrucks, das Lachen und Weinen. Dann bemächtigt sich der Körper aller Reaktionsfähigkeit und die eigene Kontrolle ist völlig aufgehoben.[28] Diametral entgegen steht diesem das Beispiel des Schauspielers (als personifizierte Vertretbarkeit), welcher nur noch im Modus der Mittelbarkeit agiert: Er versucht sich nur noch in Abständigkeit zu seinem Leib zu bewegen, in welcher er Gesten so einübt, dass sie für ein Publikum erscheinen, als seien sie echte Gefühlsausdrücke.

Schauspiel als dynamischer Bildentwurf

Ein Schauspieler weiß seinen Körper so zu bewegen, dass seine einstudierten Gesten unvertretbar erscheinen und ein affektiver und seelischer Gehalt aufscheint. Und seit jeher wurde der Schauspieler für die Frage nach dem menschlichen Ausdruck herangezogen.[29] So brachte Denis Diderot mit dem *Paradox über den Schauspieler* die These ein, dass weniger die Emotionalität des Darstellers, das Sich-Hineinversetzen und Aktivieren eigener, persönlicher Gefühle zu einem positiven Spielresultat führten, sondern die kalkulierte Gestaltung der Körperbewegung im Hinblick auf ein zu berührendes Publikum.[30] Mit dieser modernen Auffassung löste sich das Verständnis des Ausdrucks vom Innen-Außen-Schema und damit vom individuellen Schauspielerkörper, also von der Frage danach, ob der Schauspieler das, was er spiele, fühlen müsse. Die Frage verschob sich auf die Relation zwischen schauspielerischer Körperbewegung und Zuschauerempfinden,

25 Plessner 2003 (1945), S. 258.
26 Plessner 2003 (1945), S. 260.
27 Meuter 2006, S. 83.
28 Plessner 2003 (1945), S. 225.
29 Siehe Bühler 1933, S. 15.
30 Denis Diderot: Paradox über den Schauspieler (1774). Hg. von Felix Rellstab. Wädenswil/Zürich 1981 (Reihe Schau-Spiel. Bd. 5).

hin zu einer Frage danach, auf welche Weise man das Publikum berühren kann. Der Schauspieler evoziert bei seinen Zuschauern echte Gefühle, deren Entstehung jedoch artifizieller Natur ist.[31]

In ganz ähnlicher Weise hat Plessner eine Vorstellung von Schauspiel geprägt, die sich als *dynamischer Bildentwurf* kurzfassen lässt.[32] Plessner fokussiert in dem kurzen Text „Zur Anthropologie des Schauspielers" eine Theorie des Theater-Schauspielers, die an der sozialen Interaktion menschlicher Kommunikation ausgerichtet ist. Der Schauspieler ist für Plessner eine Denkfigur für die ‚Abständigkeit' des Menschen.[33] Denn der Schauspieler gestalte mit seinem Spiel ein Ausdrucksbild, welches eine bestimmte Affektivität hervorbringt. Im Erleben vollzieht der Theater-Zuschauer das Schauspiel nach – dabei bleibt ihm dessen Persönlichkeit verborgen, er erkennt nur die fiktive Figur, welche am Körper des Darstellers sich als dynamisches Bild einer Willens- oder Empfindungsfähigkeit ausprägt:

> Begreiflicherweise führt der Zuschauer die Ausdrucksmächtigkeit des Darstellers auf die Intensität seines Gefühls zurück, dem das Ausdrucksbild entspricht, vergißt aber dabei, daß hinter diesem Bild – auch dann, wenn unmittelbare Natürlichkeit erstrebt wird – nicht das Gefühl, sondern die bildnerische Absicht des Schauspielers steht, der sich mit einer Figur in einer bestimmten Situation identifiziert, aber sie nicht einfach ist.[34]

In diesem Sinn verkörpert der Schauspieler das Ausdrucksbild eines Gefühls, kreiert mit seinem Körper einen „Bildentwurf"[35], wobei er ein *„Bild"* organisiert, *„das er für den Zuschauer sein will"*[36]. Als Rohmaterial für seine Gestaltung hat er dabei nur seine eigene Körperlichkeit zur Verfügung; er orchestriert eine bewegliche Maske oder Figur, ein wahrnehmbares, stimmliches, gestisches und mimisches Ausdrucksbild. Der Zuschauer kennt diese Fähigkeit im Schauspiel aus seinem eigenen Verhalten, aus seinem Doppelbezug zum Körper, aus seiner

---

31 Siehe Kappelhoff 2004a, S. 69–77.

32 Auch die Gestenforschung hat die Geste als bildhaft beschrieben. So etwa David McNeill, wenn er die Gestik als zweite Perspektive auf Sprache entwirft, die neben dem wörtlich Artikulierten, dem Segmentierten, Grammatischen eine ganz andere Dimension menschlichen Denkens in den Vordergrund rückt: „the imagistic, instantaneous, nonsegmented, and holistic". David McNeill: Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought. Chicago 1992, S. 2.

33 Helmuth Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers (1948). In: ders.: Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M. 2003, S. 67–130, hier: S. 407; Vorläufer dieser Idee ist u.a. das Schauspielkonzept von Diderot 1981 (1774).

34 Plessner 2003 (1948), S. 408.

35 Plessner 2003 (1948), S. 413.

36 Plessner 2003 (1948), S. 407.

Möglichkeit zum Abstand. Demnach reflektiert die schauspielerische Aktion selbst eine soziale Dimension des menschlichen Verhaltens.[37] Die Art und Weise, wie man in verschiedenen Situationen, Kontexten gesellschaftlicher Zusammenkünfte eine bestimmte Rolle einnimmt, seine Gefühle zeige oder verberge, sei für diese soziale Dimension ausschlaggebend.[38]

Das Konzept Plessners zielt auf zwei Punkte ab, die für meine Auseinandersetzung mit den Screwball Comedies zentral sind: Einerseits geht es um die menschliche Expressivität allgemein, zum anderen um eine Art Spiegel (in Form des Schauspielers), durch welche Verhaltensformen reflektiert werden. Diese Anordnung findet ihren Widerhall in diversen Aspekten, so auch im Komödiantischen. Denn diesem wohnt eine changierende Kraft inne, die zwischen Schein und Sein, zwischen Maskerade und Enthüllung angesiedelt ist: Die Komödien führen ein Gesellschaftsspiel vor, dessen ureigenstes Thema die Schauspielerei ist, z.B. die falsche Geste, die den Rivalen täuscht. *Meinende* und *unvertretbare Gesten* changieren zwischen zwei Polen. Ich verwende sie, um an ihnen eine Art Grundmodell für diesen Aspekt in den Komödien zu skizzieren.

An einem Pol, dem der künstlerischen Darbietung, findet sich der *Schauspieler als dynamischem Bildentwurf*, welcher ein Ausdrucksbild erzeugt, welches das zielsicher Kalkulierte (das Meinende) in eine Illusion verwandelt, wobei letztere als echter Gefühlsausdruck erscheint (das scheinbar Unvertretbare). Dies wird im Falle der Screwball Comedies noch um eine Stufe höher gesetzt: Es ist der Schauspieler, der nicht ein authentisches Gefühl erzeugt, sondern an dessen Gesten ein kunstvolles Wechselspiel erkennbar wird zwischen einem künstlichen, absichtlichen Gebaren und einer dahinter aufscheinenden Stimmung, die andere Absichten, ein anderes Wollen erahnen lässt. Dies wird nun nicht allein durch die darstellerische Kunstfertigkeit erzeugt, sondern dadurch, wie die Gesten in eine ästhetische Inszenierung des Filmbilds eingebettet sind: im *Filmbild* wird demnach selbst ein *dynamischer Bildentwurf* erzeugt; ein Bild, in dem das Schauspiel ein Element unter anderen ist.

Am anderen Pol finden sich Vergnügen, Freude und vor allem das *Lachen* der Filmzuschauer: Es ist das im Plessnerschen Sinne Unkontrollierbare, das auf das ambivalente, mehr- und widersinnige Changieren der Gesten in ihrer filmbildlichen Inszenierung eine Reaktion darstellt. Der Lachanlass selbst ist dabei

37 Plessner 2003 (1948), S. 407.

38 In diesem Zusammenhang schreibt Plessner: „‚*Darsteller*‘ in seinem Beruf oder Amt wird der Mensch unter den besonderen sozialen Umständen der *Repräsentation* vor einer Menge, in der Volksversammlung: der Herrscher bei bestimmten Staatsakten, der Heerführer vor den Kriegern, Richter, Verteidiger und Angeklagter in der Gerichtssitzung, der Gesandte bei offiziellen Anlässen, der Priester beim Zelebrieren des Ritus.“ Plessner 2003 (1948), S. 412.

eine kinematografische Form, ein Bewegungsbild, das so fokussiert ist, dass ein gestisches Spiel darin zum Protagonisten wird. Ein Figur-Grund-Verhältnis, das im Wesentlichen um ein Austarieren von Etikette und Lustprinzip, von Strenge und Ausgelassenheit, von Zwang und Ausbruch, von Kalkuliertem und Unkontrollierbarem handelt, und das sich als ein zeitliches Verhältnis von Geste und Kameraverhalten beschreiben lässt.

Geste und Kameraverhalten – Ein Figur-Grund-Verhältnis

Screwball Comedies sind zentral von einem Bildgestaltungselement bestimmt: von menschlichen Körpern. Diese sprechen, gestikulieren, schneiden Gesichter, tauschen bedeutsame Blicke aus und kommunizieren ohne Unterlass. Doch das Verhältnis in der Kommunikation ist komplex: Man sieht und hört Figuren sprechen, befindet sich als Zuschauerin aber auch in einer medialen Kommunikation.

Mein Ausgangspunkt für die Geste in den Komödien schließt maßgeblich an die in Kapitel 2 entwickelten Perspektiven zur Expressivität an. Dabei beziehe ich mich vor allem auf drei Grundprinzipen *gestischer Ausdrucksbewegungen*, welche ich hier an dieser Stelle noch einmal aufrufen möchte:

– Die *Zeitgestaltung* der Geste. Die Geste wird als dynamisches Ausdrucksbild verstanden, das sich in einer bestimmten Zeitform ausprägt und deren Phasen über räumliche Verlagerungen im Gestenraum und über die Transformation von Bewegungsqualitäten bestimmbar sind.[39]
– Die *Interaffektivität* der Geste. Die Geste wird in ihren sich entfaltenden Kompositionen als ein Phänomen verstanden, an dem eine Subjekt-Umwelt-Beziehung als affektive Gestimmtheit wahrnehmbar wird.[40]
– Das *multimodale Zusammenspiel* von Sprachäußerung und Geste. Gestik wird nicht als einzige Dimension betrachtet, vielmehr gehe ich von einem Kontext aus, welcher das Interagieren verschiedener Ausdrucksmodalitäten in der Zeit meint.[41]

---

39 Die Phasen einer Gesteneinheit sind räumlich und zeitlich zu verstehen. Die räumliche Konfiguration von der Ruheposition zur Vorbereitungsphase (*preparation*), zum Schlag (*stroke*) über die Halteposition (*hold*) bis hin zur Rückzugsbewegung (*recovery* bzw. *retraction*) in die Ruheposition ist nur eine mögliche Kombination. Zeitlich gesehen kann man sagen: Der Stroke ist der Teil der Bewegung, welcher die größte Klarheit in puncto Form und Antrieb aufweist. Kendon 2004, S. 112; McNeill 1992, S. 23–29.

40 Siehe Kapitel 2.3.

41 Müller 1998; Adam Kendon: Gesticulation and Speech. Two Aspects of the Process of Utterance. In: Mary Ritchie Key (Hg.): The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication. Den Haag 1980, S. 207–227; McNeill 1992.

Diese Grundprinzipien, die für gestische Ausdrucksbewegungen gelten, konnten auch für die medienspezifische Ausprägung *filmischer Ausdrucksbewegungen* herausgearbeitet werden.[42] So kann man die oben aufgeführten Prinzipien (und ihre damit verbundenen Grundannahmen) an den filmischen Zeitmustern ebenfalls aufzeigen:

- Die *Zeitgestaltung* der filmischen Ausdrucksbewegung. Bewegungsfigurationen audiovisueller Bilder werden als dynamische Ausdrucksbilder verstanden, die sich jeweils in einer bestimmten Zeitform ausprägen und deren Phasen über Bewegungsqualitäten bestimmbar sind.
- Die *Affektivität* filmischer Expressivität. Die Bewegungsfigurationen des Kinematografischen sind als sich über die Zeit entfaltende Kompositionen nachvollziehbar. In ihren Ausdrucksmodi beschreiben sie die dramaturgische Anordnung eines Gefühlsprozesses auf der Seite der Zuschauer. In den ästhetischen Kompositionen und ihrem ‚Bewegungsstil' wird ein Subjekt-Umwelt-Bezug als affektive Gestimmtheit wahrnehmbar.
- Das *multimodale Zusammenspiel* verschiedener Ausdrucksmodalitäten. Die filmischen Kompositionen erzeugen rhythmische und andere zeitgestaltete Bewegungsmuster, in denen diverse Ausdrucksmodalitäten in der Zeit zusammenkommen und interagieren. Das Ausdrucksbild setzt sich aus Montage, Kamera, Sound, Sprachäußerung, Schauspiel und Bildkomposition zusammen.

Die beiden Formen von Expressivität möchte ich im Folgenden aufeinander beziehen, da sie ineinander verschränkt sind. Dabei gehe ich davon aus, dass die Eigenschaften und Funktionen von Kader und Montage Entsprechungen haben zu mentalen Weisen der Bezugnahme, ähnlich wie es beispielsweise Hugo Münsterberg ausgeführt hat.[43] Ich werde dies in Thesen wiedergeben.

Zum Prinzip der *Zeitgestaltung*: ist eine Verschränkung der drei bzw. vier Dimensionen wie Hermann Kappelhoff es nach Eisenstein ausgeführt hat, in unterschiedliche Richtungen möglich.[44] Die metrische, rhythmische und tonalen Dimensionen verbinden die Taktung von Montagebewegung mit der Kader- bzw. Kamerabewegung sowie ästhetischen Veränderungen des Bildes, die mehr mit Farben und Formen zu fassen wären. Dieses Modell wäre im Hinblick auf meine Fragestellung an der Ebene des Rhythmischen weiter auszudifferenzieren. So würde ich folgende Dimensionen unterscheiden: erstens die Taktungen

---

42 Zu den theoretischen Linien hierzu siehe Kapitel 2.4.

43 Siehe Münsterberg 1996 (1916), Münsterberg 2005 (1915).

44 Sergej M. Eisenstein: Die vierte Dimension im Film (1929b). In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 112–130; Kappelhoff 2007.

durch die Einstellungen (Metrik), zweitens die Rhythmizität durch Kamerabewegungen und Einstellungslänge, drittens die Bewegungsqualitäten der Schauspielkörper und Objekte, viertens die tonale Dimension der Farben, Formen, Lichtwerte und Bildbeschaffenheiten und fünftens, die der Zeit, der Affekt- und Denkbewegung.

Von hier ausgehend falte ich das Verhältnis zwischen Kader und Geste weiter aus:

Ist der Kader unbewegt, dann ist das ihn auszeichnende Moment als Ausdrucksqualität gefasst, das kontinuierlich Anhaltende. Ist die Gestik im Filmbild eher ruhig und selbst von anhaltenden Phasen geprägt, dann verstärken sich die beiden Dimensionen. Der anhaltende Kader und die anhaltend-kontinuierliche Geste werden als kongruent erlebbar. Umgekehrt kann man sich eine Sequenz mit einer lebhaften Montage oder Kamerabewegung vorstellen. Werden darin nun statische Körper, träge, schwere oder langsame Gesten in einem hohen Tempo der Schnittfrequenz aneinandergereiht, so herrscht eine gewisse Inkongruenz zwischen Schauspiel und Kader. Sind die Gesten selbst eher lebhaft, dann verstärkt sich die wahrnehmbare Vitalität. Hinzu kommen die Aspekte von Nähe und Distanz. Eine Geste, die nah gezeigt wird, wirkt völlig anders, wenn sie nur in einer kurzen Einstellung gezeigt wird, als wenn sie lange und anhaltend fokussiert wird. Diese Beobachtungen lassen sich in folgender These zusammenfassen: *Je näher, zentrierter und langsamer ein Kader eine (schnelle oder langsame) Geste fokussiert, umso gewichtiger, ernster und individueller wird die Körperbewegung wahrgenommen. Je schneller und wechselhafter ein Kader eine (schnelle oder langsame) Schauspielbewegung zeigt, umso mehr steht das, worauf die Geste bezogen wird (der Montage-Kontext, die anderen Gesichter, Gesten bzw. Körper), im Vordergrund.*

Das Moment der *Affektivität* zu rekonstruieren, lässt sich immer nur als Annäherung beschreiben. Eine weinende Schauspielerin drückt nicht immer Traurigkeit aus, das Schauspiel selbst kann in seiner Form an die filmische Form angepasst sein, und so wirkt ein kürzeres Weinen auch weniger gewichtig als eine sich über Minuten erstreckende Entfaltung. Stets stellt sich die Frage, wie die filmische Inszenierung als rahmende, artikulierende Instanz sich auf den Schauspielerkörper bezieht. Die Frage ist hier nicht, ob Figuren- vs. Zuschauergefühlen kongruent zueinander sind oder nicht. Denn ich gehe davon aus, dass man zunächst nur von Zuschauergefühlen sprechen kann und erst dann auf dieser Basis ein Verstehensprozess in Gang gesetzt wird, in der die eigenen Empfindungen auf den schauspielerischen Ausdruck bezogen werden. Erst das Zuschauergefühl ermöglicht überhaupt, von Figurengefühlen oder dargestellten Gefühlen zu sprechen.

Dabei begreife ich die Kader- und Montagebewegung insofern als expressiv, als dass in ihr durch Bewegungs- und Ausdrucksqualitäten eine gewisse Einstellung zur sich artikulierenden Welt eingeschrieben ist. Die Welt, die im

Filmbild sichtbar wird, kommt durch die Bewegungsqualität, die Zeitmuster und Rhythmen sowie durch Farb- und Lichtinszenierungen erst als solche zur Darstellung. Die Umweltbezüglichkeit von Gesten – in ihnen tritt ein affektives Weltverhältnis in Erscheinung – trifft auch auf expressive Muster in Filmen zu. Durch die filmischen Tempi erfährt man eine affektive Haltung zu den Schauspielern, Orten, Gegenständen etc. Dabei ist meine Annahme, dass die filmische Kader- oder Montagebewegung gegenüber der Ausdrucksdimension der Geste dominant ist. Man sieht eine menschliche Gestik, in ihr kommt das Weltverhältnis der gestikulierenden Person zum Ausdruck, so etwa eine Geste des Zorns. Bliebe der Kader still, blieben immer noch die Perspektive, das Lichtverhältnis, die Aufnahmedistanz, doch das Schauspiel selbst bliebe als Bewegungsdominanz im Vordergrund. Sobald aber eine gestikulierende Person immer schon durch Kamerabewegung, Kadrierungswechsel und ein Montageverhältnis eingefasst ist, ist auch das, was sie schauspielerisch zum Ausdruck bringt, immer schon von der filmischen Expressivität abhängig. Ist die Geste des Zorns nur kurz im Bild, hat sie keine Möglichkeit, sich zu entfalten, so wird sie allein skizzenhaft sichtbar, man kann an ihr nur einen Schimmer des Zorns erahnen: *Je kongruenter die Bewegungsqualitäten zwischen Kader/Montage und Gestik, umso mehr nimmt man das Ausdrucksbild als Gefühlswelt der Figur wahr, obgleich damit doch der eigene Gefühlsverlauf angesprochen ist. Je inkongruenter die Bewegungsqualitäten zueinanderstehen, umso stärker trennt man auch als Zuschauer zwischen dargestelltem und erlebtem Gefühl.*

Zum Prinzip des multimodalen Zusammenspiels: Ausdruck ist stets durch *Multimodalität* geprägt, er setzt sich durch unterschiedliche Dimensionen zusammen. Das, was am menschlichen Körper sich multimodal zu einem Ausdruck ausformt – z.B. die Gebärde des Abschieds als eine Handbewegung, die verbunden ist mit einem wehmütigen Stimmausdruck und den Tränen im Gesicht –, lässt sich auf der Ebene des Filmbilds ebenso beobachten. Meine These ist hierzu: *Multimodale Artikulationen des audiovisuellen Bildes sind durch die Wahrnehmung von Kongruenz und Komplexität einer Bewegungsfigur gekennzeichnet. Indem ein schauspielerisches Element z.B. durch entsprechende Zeit- oder Wahrnehmungualitäten von der Musik aufgenommen und durch Lichtinszenierung ausgearbeitet wird (gleichzeitig oder in Abfolge), bildet sich im Wahrnehmungserleben das Sehen und Hören einer einheitlichen Gestalt, in der alle Äußerungen aufeinander abgestimmt verlaufen. Es ist, als ob ein einheitliches Wesen oder ein Organismus sich den Zuschauern verhaltend-wahrnehmend zeigt.*

Der Zusammenhang von Geste und Kader lässt sich als eine ästhetische Figur-Grund-Konstellation beschreiben und muss immer in einen konkreten Zusammenhang zu den anderen Eisensteinschen Dimensionen erfasst werden.

Phänomenologisch gesprochen sind es Wahrnehmungen, die in der Filmerfahrung als Bewegungs- und Ausdrucksqualitäten erlebbar werden. Das Filmbild ist perzeptiv (die Kamera blickt) und expressiv zugleich (das Plastische der Formen und Farben auf der Leinwand gleicht einem gestischen Verhalten).[45] Gleichzeitig zeigt das Filmbild Körper, die sich bewegen; es ist darauf ausgerichtet, Gesten, Mimiken, Stimmen, Körper zu rahmen, zu begleiten, zu verfolgen, zu fokussieren. In diesem Sinn spricht Vivian Sobchack den Zusammenhang von körperlichem Erleben und Sinnbildung an: *„to understand movies figurally, we first must make literal sense of them.“*[46] Das figürlich-figurative Verstehen (*figurally)* ist dabei ein Vorgang, den wir aus der ersten, unbedarften Kenntnisnahme filmischer Erfahrung nachvollziehen; man nimmt den Film wahr, als sei er äquivalent zu einer Alltagswelt: die Geschichte, die Figuren, die diegetische Welt. Der ‚wörtliche' Sinn (*literal sense*), so Sobchack, betrifft hingegen die Wahrnehmungsgestaltung, die Erscheinung oder Inszenierung des Filmbilds, wie es unsere Sinne zu modellieren weiß. Sobchack beschreibt diesen Vorgang als metaphorische Konstellation. Mit dem Begriff der Cinematic Metaphor kann man diesen Vorgang der Figuration theoretisch und analytisch einholen, er meint ein basales Filmverstehen oder Denken, das den Ausgangspunkt in der Wahrnehmungsgestaltung der Bilder hat und sich aus einem affektiven Erleben in der Filmerfahrung herstellt. Aus konkreten Wahrnehmungsszenarien, die man in einer Szene als Zuschauerin sinnlich durchläuft, werden Erfahrungsbereiche, Modi, welche ein Verstehen von Figuren und narrativen Konstellationen auf verkörperte Weise grundieren in Gang setzen. Der Zusammenhang von Figurengefühl und Zuschauergefühl wäre ebenfalls hier anzusetzen. Das Figurengefühl ist etwas, das erst auf der Basis des eigenen Erlebens durch den Zuschauer konstruiert wird. Der Zuschauer erfährt Bewegungsfigurationen und steht selbst mit seinem Körper in Resonanz dazu. Doch das Filmbild richtet ihn mit seiner affektiven Stimmung auf das Figürliche aus, auf den Körper, den er sieht, auf das Verhalten, das er als Schauspiel erlebt. Bevor ich diesen Vorgang der metaphorischen Figurenkonstruktion weiter erörtere, gilt es, die Eingebettetheit des Schauspiels ins filmische Bild zu erschließen. Zum einen werde ich die Bewegungsqualitäten in den Blick nehmen und rekonstruieren, wie Geste und filmische Ausdrucksbewegung zeitlich zusammenspielen. Hierfür werde ich ein deskriptives Bewegungsvokabular entwickeln.

45 Sobchack 1992.
46 Sobchack 2004, S. 59.

Bewegungsvokabular – Dynamische Qualitäten von Ausdrucksbewegung – Kinästhetik und Antrieb

Wie bereits oben ausgeführt, kann man Bewegung in verschiedenen Dimensionen fassen. Allgemein ist ihre Beziehung zu Raum und Zeit zentral. Jede Bewegung ist Träger von räumlichen, gewichtsbezogenen und anderen phänomenalen, spürbaren Eigenschaften.[47] Maxine Sheets-Johnstone betrachtet den Zusammenhang von Verkörperung und Bewegung in Anlehnung an Daniel Sterns „Affektabstimmung".[48] Sie denkt den Zusammenhang von *motio* und *emotio* formal[49], das heißt, sie interessieren nicht die Motivation oder Beweggründe für eine affektive Erregung, nicht die psychologisch-individuelle Komponente von Emotion. Vielmehr fokussiert sie, wie Bewegung als Verlaufs- bzw. Verhaltensform über verschiedene Parameter beschreibbar wird, über „tension, linearity, amplitude, and projection".[50] Sie spricht auch von einem *kinetic style*, der ganz unterschiedlich sein kann: „for example rushed, sudden, slow, constricted, erratic, weak, heavy, or smooth".[51] Sheets-Johnstone versteht die kinästhetische Erfahrung u.a. als Wahrnehmung von Zeitlichkeit bzw. Bewegungsqualitäten:

> Anything that we call a ‚behaviour' has in fact a generic temporal quality in just this cardinal sense. Throwing has a certain temporal character that is distinct from reaching, for example, just as kicking has a certain temporal character that is distinct from stamping, or that walking has from running, and so on.[52]

---

47 Zur Übersicht verschiedener bewegungstheoretischer Klassifikationssystemen zur Beschreibung von Bewegungseigenschaften im Ausdrucksverhalten siehe Harald G. Wallbott: The Measurement of Human Expression. In: Walburga von Raffler-Engel (Hg.): Aspects of Nonverbal Communication. Lisse 1980, S. 203–228.

48 Sheets-Johnstone 2008, S. 462–463. Zu Sterns Begriff siehe Stern 2011, S. 58.

49 Sheets-Johnstone beschreibt „the *formal* congruency of emotion and movement, that is, their concordantly experienced qualitative dynamic."/„(E)motions too are descriptively declinable in terms of force, space, and time, why they too are manifestations of dynamic bodily feelings, in this instance, not just kinetic but affective dynamic bodily feelings", Sheets-Johnstone 2008, S. 455.

50 Vgl. Johnson, der sich auf Sheets-Johnstone bezieht: Johnson 2007, S. 22–24. Er beschreibt mit *Tension* Antrieb und Energie, mit *Linearity* die verschiedenen Formungen einer Bewegungsbahn und Trajektorie, mit *Amplitude* die Ausdehnung und Größe der Bewegung (ebd., S. 22), und mit *Projection* das Entwerfen einer Bewegung mit einem bestimmten Antrieb (ebd., S. 24).

51 Sheets-Johnstone 2011, S. 252.

52 Sheets-Johnstone 2011, S. 138.

Dabei geht es nicht um eine chronologische Auffassung von Zeit, sondern um dynamische Aspekte, so etwa wie die Handlung des Werfens sich von der Handlung des Reichens unterscheidet. Ganz ähnlich wie Sheets-Johnstones Zugang begreifen Irmgard Bartenieff und Rudolf von Laban die Beschreibung affektiver Dynamik. Mit dem Begriff des Antriebs (*effort*) werden in der Bewegungstheorie dynamische Qualitäten gefasst, welche als kinetische Energie die emotionale Energie offenbarten.[53] Die Bewegung transportiere einen inneren und gefühlten Antrieb.[54] Die folgende Übersicht nach Bartenieff (auf Laban aufbauend) bezieht sich auf die sichtbare, beobachtbare Körperbewegung. Es wird ein Vokabular aufgeführt, das die Bewegung in ihrer Qualität über eine Zeit- und Raumspanne beschreibt. Dabei ist auffällig, dass dieses Instrumentarium vor allem Verben und Adjektive (Eigenschaften, Qualitäten) beinhaltet (Abb. 12).

Mit Raum und Gewicht sind zwei Ebenen des Bewegungsantriebs benannt. Die räumlichen Faktoren sind vor allem an die Dimension der Gerichtetheit gebunden, welche *indirekt* oder *direkt* sein kann: Man kann eine Geste in einer Kurve oder in einer diffusen Bewegungsorientierung ausführen oder in einer Linie direkt auf das Gegenüber zu machen. Außerdem kann man einer Bewegung das Gewicht ansehen. Ob eine Geste als *leicht* und *schwer* wahrgenommen wird, hängt mit einer Mischung aus Geschwindigkeit, Kraft und einem Zug nach unten oder oben sowie der Körperspannung zusammen. Eine schnelle Bewegung wird dann als schwer wahrgenommen, wenn ihre eine starke Kraft innewohnt. Die Wahrnehmung von Schwere in einer langsamen Bewegung kann als Verlust der Körperspannung erfahrbar werden.[55]

Zeit und Fluss sind zwei weitere Dimensionen, mit denen sich der Bewegungsantrieb fassen lässt. So kann der Bewegungsfluss z.B. *stockend* oder *fließend* sein, prinzipiell ist hier das gesamte Spektrum von Rhythmizität miteingeschlossen. Die Dauer innerhalb der Zeitgestaltung (die z.B. dem Notenwert in der Musik entspricht) gibt Aufschluss über die Bewegungswahrnehmung: *anhaltend-stetig* und *plötzlich* oder auch momenthaft vs. dauerhaft (oder *gedehnt*

53 Laban 1991, S. 37.

54 „Als ‚Effort‘ (‚Antrieb‘ oder Aufwendung) wird allgemein der innere Impuls einer Bewegung bezeichnet. Er äußert sich als bestimmte Bewegungsqualität, die sich aus der inneren Einstellung des Bewegenden zum Bewegungsfaktor der ‚Schwerkraft‘, sowie auch zu denjenigen der ‚Zeit‘, des ‚Raums‘ und letzlich des Flusses heraus ergibt." Rudolf von Laban: Kinetografie – Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift. Wilhelmshaven 1995, S. 58.

55 Siehe Bartenieff und Lewis 1980, S. 59–68.

Fluss (im Antrieb):	fließend (mitgehend, frei, flüssig)	stockend (kontrolliert, gebunden)
Raum (im Antrieb):	direkt (in direkter Linie auf das Ziel zu)	indirekt (in Schlangenlinien, in Kurven oder Sprüngen auf das Ziel zu)
Gewicht (im Antrieb):	leicht (schwach, zart, wenig Kraftaufwand oder kleine Masse)	schwer (stark, fest, kräftig, viel Kraftaufwand oder große Masse)
Zeit I (im Antrieb):	anhaltend (lang, gedehnt)	plötzlich (kurz)
Zeit II (im Antrieb):	langsam (getragen, allmählich, verlangsamend)	schnell (rasch, hastig, beschleunigend, flüchtig)

Abbildung 12: Eigene Erweiterung der Übersicht von Qualitäten und Antriebsdimensionen nach Bartenieff und Lewis 1980. Die Originalgrafiken und Listen (ebd. S. 51–68) wurden übersetzt, zusammengefasst und mit eigenen Begriffen ergänzt bzw. nach dem eigenen Verständnis abgewandelt.

vs. *kurz*).[56] Der Zeitdimension möchte ich mit *langsam* vs. *schnell* (oder *beschleunigend*, *verlangsamend*) noch eine weitere Qualifizierung hinzufügen.

Die Qualitäten beziehen sich auf je eine verkörperte Dimension von Bewegung. Sie sind nicht messbar, sondern stark kontextuell geprägt. Die Qualitäten treten selbstverständlich nicht allein auf. Erst ihr Zusammenspiel lässt uns den gefühlten Antrieb in einer Bewegung erfahren.[57] Die Bewegungen setzen sich dabei jeweils aus den Qualitäten der Antriebsdimensionen zusammen, wie ich sie in der Tabelle (Abb. 12) aufgeführt habe.

Im Antrieb oder *effort* verbinden sich die verschiedenen Qualitäten.[58] So kann sich eine Bewegung aus den verschiedensten Kombinationen zusammensetzen,

56 Bartenieff und Lewis 1980, S. 59–68.
57 Laban 1991, S. 67.
58 Laban 1991, S. 67.

sie kann anhaltend, leicht und direkt sein oder plötzlich, schwer und stockend. Es können weitere Sinnesqualitäten hinzukommen, z.B. die Form betreffend. Das Separieren dieser Qualitäten in der Bewegung ist freilich rein eine analytische Perspektive.[59]

Die sich aus den Qualitäten konstituierenden Bewegungsbilder lassen sich auch als einzelne Aktionen oder Verläufe zusammenfassen. Laban fasst die Bewegungskompositionen der Qualitäten als „Aktionsstimmungen“: *Schlagen (Stoßen), Schweben, Drücken, Flattern, Wringen, Tupfen, Peitschen, Gleiten.*[60] So ist Schweben ein Kompositum aus leicht, indirekt, anhaltend, fließend. Die unterschiedlichen Grade der *Bewegungsintensität* sind von dynamischen Gegebenheiten geprägt: Geschwindigkeit, Kraft, Richtungsstrom. Schnelligkeit hat eine höhere Bewegungsintensität als Langsamkeit, Stärke ist höher als Schwachheit, Direktheit höher als Rundheit.[61] Dabei spielt die Geschwindigkeit eine entscheidende Rolle: Die Aktionsstimmungen etwa beim Schweben, Gleiten und Wringen sind langsam, das Drücken kann langsam oder schneller ausgeführt werden, während Flattern, Peitschen oder Schlagen durch eine höhere Geschwindigkeit bestimmt sind.[62] Die verschiedenen, sich so ergebenden Rhythmen und Bewegungskompositionen entsprechen bestimmten Affekten, Stimmungen und Gemütsausdrücken.[63]

Daniel Stern hat ein ähnliches Bewegungsvokabular für seine dynamischen Vitalitätsformen entwickelt. Stern beschreibt die Bewegungsqualitäten zum Teil als gerundive Zustandsänderung (anschwellend, explodierend) und zum Teil als Eigenschaft (kraftvoll, schwach) (Abb. 13).

Diesem Zugang möchte ich meine Perspektive hinzufügen. Wie ich mit Plessner aufgezeigt habe, äußern sich Ausdrucksbewegungen immer in fester

---

59 Vgl. Sheets-Johnstones Erklärung dazu: „As might be evident, kinetic free variations disclose four primary qualitative structures of movement having to do with force or effort, with space, and with time. These qualitative aspects of movement are of course separable only reflectively, that is, analytically, after the fact; experientially, they are all of a piece in the global qualitatively felt dynamic phenomenon of movement are of self-movement.“ Sheets-Johnstone 2011, S. 123.

60 Siehe Laban 1991, S. 40. Laban 1995, S. 60.

61 Siehe Laban 1991, S. 42.

62 Die Bewegungsqualitäten entsprechen musikalischen Begriffen wie *sostenuto, presto, staccato etc.* Laban sagt, dass sie die Art der körperlichen Spannung, mit der das Instrument gespielt werden soll, anzeigen. Gleiches tun wir, wenn wir uns bewegen. Laban 1991, S. 44.

63 Siehe Sabine Koch: Basic Principles of Movement Analysis. Steps toward Validation of the Kerstenberg Movement Profile (KMP). In: Sabine Koch und Susanne Bender (Hg.): Movement Analysis – Bewegungsanalyse. The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenberg – das Vermächtnis von Laban, Bartenieff, Lamb und Kestenberg. Berlin 2007, S. 235–248.

explodierend	aufwallend	akzelerierend
anschwellend	aufberstend	verblassend
lang gezogen	verschwindend	flüchtig
energisch	kraftvoll	schwach
ansteigend	pulsierend	zögerlich
eilend	mitziehend	schiebend
entspannend	schmelzend	schwebend
aufgeregt	angestrengt	mühelos
angespannt	sanft	stockend
gleitend	schwingend	gestrafft
stillhaltend	locker	gefesselt

Abbildung 13: Übersicht nach Stern 2011, S. 17.

Relation zu ihren Ausdrucksorganen und sind davon nicht ablösbar. Sie prägen in ihrer jeweiligen Formation – an der Geste, am Gesicht oder in einer filmischen Komposition – eine ganz bestimmte Spezifik als Affektausdruck aus, der nicht in den Tempi allein aufgehoben ist, sondern sich erst durch die Komposition des Artikulierten zeigt. Infolgedessen sind auch die Bewegungsqualitäten allein nicht aussagekräftig, sie bleiben abstrakt. Daher schlage ich für eine analytische Nutzbarmachung des Vokabulars vor, neben den Bewegungsqualitäten immer auch die Artikulation, die Ausdrucksorgane oder -modalitäten selbst zu benennen, da sonst das Wesen des Ausdrucks nicht greifbar wird.

Die verschiedenen Ausdrucksmodalitäten verschmelzen wiederum in der Wahrnehmungssynthese: Durch Entsprechungen der jeweiligen Bewegungsqualitäten in der Zeit verbinden sie sich zu einem einheitlichen dynamischen Muster. Das heißt, dass etwa mimische, gestische und stimmliche Weinensformen sich im temporalen Verlauf ähneln, obwohl sie eigenständige Ausdrucksmodi besitzen, die mit ihren jeweiligen Ausdrucksorganen fest verbunden sind, die nur ihnen zueigen sind: So sind die im Tränenfluss herabblickenden Lider, die nach unten sich neigenden Mundwinkel völlig anders als die zitternde oder

kehlig-belegte Stimmlichkeit. Und doch können sie sich zu einem komplexen Ausdrucksbild fügen. Zu der Zusammensetzung verschiedener Qualitäten und Intensitäten in der Bewegung sagt Sheets-Johnstone:

> Temporal aspects of movement are the result of the way in which tensional and projectional qualities combine; that is, the temporal quality of any movement derives from the manner in which any particular intensity (or combined intensities) is kinetically expressed.[64]

Es ist das Ausdrucksgeschehen, welches die verschiedenen gefühlten Qualitäten und Intensitäten wahrnehmbar macht. Dabei wird mit jedem Wechsel der Bewegungsqualität auch die Wandlung des kinästhetischen Empfindens angesprochen. Sheets-Johnstone beschreibt die Dynamiken als Ganzheiten von Bewegung, die nicht sukzessive ablaufen:

> Fleetness, gnarldness, liveness, determinateness, and so on, have no kinetic ‚parts' as such. Certainly the streaming present of movement may be accentuated or even suddenly quiescent; it may fluctuate and change in delicate, restless, or even smoothly repetitive and monotonious ways, and in that sense be marked successively, but that marking is constituted in a wholly qualitative manner, not a quantitative, i.e. additive, one. In short, kinetic quality is indivisible. It inheres in the unfolding movement pattern or dynamic as a whole.[65]

Sheets-Johnstone lässt sich damit unmittelbar an Plessner anschließen[66]: Dieser unterscheidet Bewegungsbilder wie das Fliehen, Greifen, etc., er fasst sie als Ganzheiten von Verläufen im beobachtbaren Verhalten.

> Wo immer im Reich des Organischen Bewegungen erscheinen, verlaufen sie nach einheitlichem Rhythmus, zeigen sie eine, wohl auch experimentell nachweisbare, dynamische Gestalt. Sie rollen nicht stückhaft ab, als ob ihre Phasenfolge aus einzelnen Elementen assoziiert worden wäre, bilden kein Zeitmosaik, sondern eine gewisse Ganzheit ist vorgegeben, innerhalb deren die einzelnen Bewegungskurven variierbar sind.[67]

Die Gestalthaftigkeit ist hier zentral. Ob in der aktuellen Embodiment-Theorie oder in der Ausdruckstheorie Plessners: Verschiedenen Bewegungsqualitäten und ihre Kompositionen zu Verlaufsformen (Fliehen, Greifen, Flattern, Schweben etc.)

---

64 Sheets-Johnstone 2011, S. 124–125.
65 Sheets-Johnstone 2011, S. 131.
66 So spricht Sheets-Johnstone davon, dass die Wendung „walking with resolute step" eine Zusammenfassung vieler dynamischer Faktoren ist, etwa das kräftige, harte und schwere Auftreten, die direkte Gehrichtung, die eingeschlagen wird und die erhöhte, aber gleichmäßige Geschwindigkeit. Die verschiedenen Qualitäten, so Sheets-Johnstone fließen im Bild (image) „walking with resolute step" zusammen. Sheets-Johnstone 2011, S. 126–127.
67 Plessner 2003 (1925), S. 77.

lassen sich also gerade nicht als sich bewegende Objekte, sondern als Bewegungsbilder begreifen.

Die verschiedenen Bewegungsvokabulare, wie ich sie im Vorangegangen ausgefaltet habe, werden mir im Folgenden nützen, um die Bewegungsqualitäten (z.B. leicht, plötzlich), -bilder (z.B. Flattern) und -intensitäten (hohe und niedrige Intensität) besser greifen zu können. Ich werde damit nicht nur sichtbare Körperbewegungen von Schauspielern beschreiben, sondern auch musikalische, lichtinszenatorische oder montagekoordinierte Bewegungen des sich entfaltenden Filmbildes. Wie eine solche Übertragung auf das Filmische stattfinden kann, werde ich an Beispielanalysen aufzeigen.

4.3 Affektqualitäten des Komischen – Gehobenheit, Leichtigkeit und Distanz

Das im vorangegangenen Kapitel angesprochene Verhältnis vom Kader (als besonderes Element filmischer Ausdrucksbewegung) zur menschlichen Geste werde ich nun mit zwei beispielhaften Szenen aus HIS GIRL FRIDAY und TWENTIETH CENTURY analytisch beleuchten. Dabei steht besonders im Zentrum, wie die Gesten des Paares sich über Bewegungsqualitäten vermählen, wie sie ungeahnte Bande eingehen. Ein spezieller Typus von Bewegungsbild, der später genauer untersucht wird, steht im Zentrum: Diesen nenne ich die *Paargeste*.

Streiten und Flirten – Die Eröffnungsszene in HIS GIRL FRIDAY

Die Sequenz ist die Eröffnungsszene[68] des Films und wird erstmal rein narrativ nacherzählt um einen Überblick zu gewährleisten, bevor ich die Dimension der Inszenierung beleuchte.

Man sieht ein Großraumbüro, darin geschäftiges Treiben: In der Redaktion der Morning Post treffen die ehemaligen Eheleute und Arbeitskollegen Hildy (Rosalind Russell) und Walter (Cary Grant) nach langer Zeit wieder aufeinander. Hildy ist mit ihrem neuen Verlobten Bruce (Ralph Bellamy) da, den sie jedoch am Eingang stehen lässt. In dem Gespräch zwischen Hildy und Walter in dessen Büro reden sie über die vergangene Hochzeitsreise und die frühere gemeinsame Arbeit bei der Zeitung. Walter verfolgt das Ziel, sie als Journalistin und als Ehefrau zurückzugewinnen. In erster Linie versucht er sie zu überzeugen, dass sie einen

68 TC: 0:00:57–0:14:09.

dringenden Auftrag (den Earl-Williams-Fall) übernehmen möge. Hildy erklärt erst am Ende des Gesprächs den Grund ihres Besuchs: Sie zeigt ihm ihren Verlobungsring und eröffnet ihm, dass sie Bruce am nächsten Tag heiraten werde. Ab diesem Zeitpunkt will Walter Bruce kennenlernen und die beiden gehen hinaus zum Empfangsbereich der Redaktion, wo Bruce wartet. Walter überredet Bruce und Hildy, mit ihm Essen zu gehen und alle drei steigen in den Aufzug.

In der Beschreibung der filmischen Expressivität wird nun nicht das Narrative selbst im Vordergrund stehen, sondern die Dynamiken des filmischen Bildes. Die Heiterkeit der Szene kommt dadurch zustande, dass man von Anfang an sieht, wie die früheren Eheleute von einander angezogen sind, obwohl sie dies zu verbergen suchen. Erlebt wird eine ‚eigentliche' Paareinheit, obwohl beide auf narrativer Ebene als Widersacher gekennzeichnet werden.

Ich werde zunächst die Sequenz in ihrer szenischen Komposition nach eMAEX beschreiben und dann auf exemplarische Ausdrucksbewegungseinheiten (ABE) gesondert eingehen (Abb. 14).

Abbildung 14: HIS GIRL FRIDAY – Übersicht über die Ausdrucksbewegungseinheiten der ersten Szene.

Die Szene lässt sich in sieben Ausdrucksbewegungseinheiten einteilen. Der Zeitpfeil in der Grafik (Abb. 14) beschreibt die gesamte Länge der Sequenz. Die einzelnen Kästchen stellen die ABEs dar, veranschaulicht durch darüberliegende Stills. Darüber finden sich Kurzbeschreibungen zu den einzelnen ABEs. Dabei stehen die weiter oben platzierten Textblöcke für eine höhere Bewegungsdynamik oder Intensität, während jene weiter unten Verlangsamung oder Innehalten darstellen.

Die gesamte Szene lässt sich nach eMAEX als Komposition von Ausdrucksbewegungseinheiten (ABE) beschreiben, welche sich stark an Sprechpausen und Intonationswechseln ausrichtet. Sie beginnt mit Hildys und Bruce' Eintritt in die Redaktion (ABE 1). Durch eine *dynamisch-zielgerichtete* Clusterung der Bild- und Klangobjekte mit verbreiternder Struktur entsteht eine Öffnungsbewegung, die beschreibt, wie sich Hildy den Weg durch das Großraumbüro bahnt. Auf die Öffnungsbewegung folgt ein *gemächlicher* Wechsel von Bild- und Montageelementen in gemäßigtem Tempo von bildlichen Asymmetrien hin zu einer bildkompositorischen Zentrierung als Dyade (ABE 2: Walters & Hildys Gespräch über die Scheidung). Durch Wiederholungsfiguren von Paargesten *in hohem Tempo* wird eine starke Dynamisierung erzeugt (ABE 3: komisch-konflikthafter Streit). Bild-Symmetrien und die Synchronisierung beschleunigter Figurenbewegungen bis zu dynamischen Entladungen im Schauspiel stellen öfter hintereinander einen kurzen aufflackernden Moment rauschhaften Erlebens her. Diese dritte Einheit stellt durch ihre rasanten, turbulenten Elemente mit hoher Intensität von Sprechen und Gesteneinsätzen den Höhepunkt der Szene dar. Dabei geht es auf der Ebene des Dialogs vor allem um die Überzeugungsarbeit, die Walter Hildy gegenüber leistet, sie möge doch wieder als Journalistin arbeiten, welches ihr stetes Abwehren zur Folge hat. Im Anschluss daran folgen drei kurze ABEs (ABE 4, 5 und 6), wobei die vierte Einheit Verlangsamung, *Stagnation* und bildliche Asymmetrien ausbildet (ABE 4: Hildy erzählt von ihrem Verlobten Bruce). Letztere versinnlichen durch den Kontrast zur vorherigen Bewegungsdynamik Ernst und Bedeutsamkeit. Die Einheit trägt Anklänge sentimentaler Inszenierungsformen in sich, zum ersten Mal in der Szene wird ein einzelnes Gesicht wichtiger als alle anderen Elemente. Das Innehalten wird abgelöst durch ein *beschleunigtes Moment* (ABE 5: komisch-konflikthafter Streit). Schließlich wird durch *Verlangsamung* wieder Ernst und Innehalten erzeugt (ABE 6: Hildy erzählt von ihrer künftigen Heirat mit Bruce). In einer Spiegelung zu ABE 1 (Öffnungsbewegung) stellt die letzte Einheit (ABE 7: Walter verwechselt Bruce) *in hoher Dynamik* eine rhythmische Verkettung von Bewegungen als tanzhafte Fortbewegung her, die in einer Schließung mündet. Die erste und die siebte Einheit bilden eine Klammer- bzw. Rahmungsfigur. Entsprechend der Grafik kann die insgesamte Zusammensetzung (von ABEs) in der szenischen Komposition als *steter Wechsel, der sich rasant steigert, kulminiert und in Momente der Ruhe übergeht, am Ende jedoch wieder Dynamik aufnimmt,* beschrieben werden.

Die affektpoetische Struktur beschreibt in Kongruenz zum sich entfaltenden Bewegungsfluss der sieben Ausdrucksbewegungen einen Gefühlsparcours, den man beschreiben kann als: *Ein Erwarten geht über in sich steigernde Anspannung, die sich zuspitzt und in repetitiven komischen Konfliktanlässen als*

Heiterkeit realisiert und nach zwei Momenten des Ernstes in heiterer Genugtuung endet.[69]

Neben den einzelnen, verbal induzierten Witzen und Wortspielen besteht die grundsätzliche Komik der Szene vor allem darin, immer wieder eine paradoxe Paareinheit zu erleben. Man sieht ein streitendes Paar, wütende Gesichter und harsche Gesten, gegensätzliche Kräfte, die sich jedoch wieder in einer harmonischen Bewegung auflösen. Um dies zu exemplifizieren, sei die dritte Ausdrucksbewegungseinheit der Szene ausführlicher beschrieben.

Dritte Ausdrucksbewegungseinheit – Komisch-konflikthafter Streit

Die dritte Ausdrucksbewegung ist als Bewegungsfiguration davon bestimmt, dass bis zur Mitte der Einheit sehr lange Einstellungen dominieren. Die Einstellungen werden kürzer, sobald das Schauspiel lebhafter wird. Eine Wiederholungsstruktur wird etabliert: Ungerichtetere Gesprächsfetzen und asymmetrische Paaransichten stellen eine Bild-Spannung her. Nach einer rauschhaften Steigerung entlädt sich die Spannung in einem Höhepunkt der Verschmelzung (exponierte synchrone und symmetrische Anordnungen von Gesten werden punktuell dargeboten). Dann setzt eine rasche Folge von Einstellungen ein, welche in einer längeren Kamerabewegung endet, in der man das Paar sich um den Tisch verfolgend sieht. Nach verschiedenen Momenten höchsten Aufruhrs (das Telefon klingelt, Walter redet ohne Unterlass auf Hildy ein; diese will etwas anbringen, doch Walter hört nicht zu) endet die ABE plötzlich, es platzt aus Hildy heraus: „look at this", sie streckt Walter ihre Hand hin, „it's an engagement ring". Das Reden endet abrupt in einer Sprechpause.

Die Montage ist auf spezifische Weise mit dem Schauspiel verschränkt: In der ersten Minute dominiert auf der Ebene des Schauspiels eine eher ruhige Sprechweise. Dem ruhigen Schauspiel entspricht eine ruhige Kamera mit nur minimalen Kamerabewegungen in langer Einstellung. Mit dem ersten heftiger gesprochenen Satz Hildys („you don't deny that Walter, do you?") gerät die Montage in Bewegung, ein Einstellungswechsel nimmt Walters kraftvolles Aufstehen vorweg. In der Folge der leicht beschleunigten Montage steht nun auch Hildy auf, die beiden Schauspieler beschreiben größere Bewegungen, wenden

69 Der Formulierung dieses Gefühlsverlaufs sind Grundannahmen eingeschrieben: dass Erwarten als allmähliche Anspannung abläuft, dass Heiterkeit mit einem Wechsel zwischen konflikthafter Zuspitzung und harmonischer Auflösung der Bewegung einhergehen kann und dass Ernst eher langsam, stagnierend sich realisiert. Die Annahmen orientieren sich an Plessners Korrelationen zwischen expressiver Bewegung und Empfindung im Lachen und Weinen, siehe 2.3.

sich einander zu und voneinander ab und wechseln die Standpunkte; die Gesten der beiden Sprecher werden größer, ausladender, die Stimmen werden in ihren Klangqualitäten, Stimmdynamiken und Ausschlägen extremer (hoch-tief, leise-laut, säuselnd-hart). Auch unterstreichen kurze Kamerabewegungen immer wieder subtil Körperbewegungen. Nach diesen Einstellungswechseln beginnt wieder eine ruhigere Phase der Kaderaktivität. Es wiederholen sich punktuelle Vereinigungspunkte des Schauspiels, die durch synchrone und symmetrische Bildkompositionen innerhalb der Montage hervorgerufen werden. Die ruhige Phase wird nun auf der Ebene des Schauspiels zu einem Höhepunkt gebracht, in der eine extrem beschleunigte und laute Sprechweise, mit stark angespannten Körperbewegungen und heftigen Zeige- und Ausdrucksgesten einhergeht. Diese hohe Intensität auf der Ebene des Schauspiels setzt sich auf der Ebene der Montage fort, es folgen relativ viele, kurze Einstellungen, in denen unter anderem ein hoher Körpereinsatz sichtbar wird. Mit dem Langsamerwerden der Einstellungswechsel, mit dem Übergang in anhaltendere Einstellungen, wird das Schauspiel räumlich expansiver (Walter verfolgt Hildy um den Tisch herum). Am Ende werden Kamera und Schauspiel sehr langsam (Hildy zeigt ihm den Ring).

Neben den beschriebenen zeitlichen Verschränkungen von Kader-, Montagebewegung mit dem Schauspiel ist auch die wechselnde Nähe oder Distanz der Kamera ein wesentliches Merkmal der Inszenierung. *In den Phasen größerer Körperbewegung ist die Kamera eher distanziert. In den Phasen reduzierter Gestik sieht man die Schauspieler näher im Bild.*

Aus den beschriebenen Merkmalen der dritten Ausdrucksbewegungseinheit lässt sich ein Muster erkennen, welches eine Art sensomotorisches Schema zwischen Kader und Schauspiel entstehen lässt.[70] Die Motoriken der Schauspielbewegungen werden mit den Wahrnehmungsbedingungen in den Montagewechseln so verschränkt, dass man selbst als Wahrnehmender der Szene ein Aktionspotential verspürt. Dabei bildet die unauffällige klassische Montage (der unsichtbare Schnitt) den *Grund*.[71] Die Montage begünstigt durch ihr *maßvolles* Unterstreichen, Zurückhalten, Distanzieren, Annähern, Punktuieren und Akzentuieren, so dass

---

70 Deleuze beschreibt das *sensomotorische Schema* im Aktionsbild als Oszillieren zwischen vegetativem und animalischem Pol, zwischen Aufladen und Explosion im Schauspiel sowie im Bild. (Dadurch kommt eine Erfahrung für den Zuschauer zustande, die sein eigenes Sehen und Spüren mit den Schauspielbewegungen verschaltet.) Die Inszenierung in der sensomotorischen Verbindung ist als Gegensatz angeordent, Deleuze beschreibt sie als duellhafte Kräfte des Bildes (Binom), eine Polarisierung zwischen Montage und Schauspiel, Aktion und Situation, Milieu und Verhalten. Deleuze 1997 (1983), S. 206–216.

71 Zum Figur-Grund-Verhältnis in der Wahrnehmungsheorie siehe Arnheim 2000 (1954), S. 223–227.

stets eine gewisse *Figürlichkeit* (das Paar) zentral wahrnehmbar wird, ausgerichtet darauf, dass Gesten sensomotorisch spürbar werden. Dabei ist das Wort „maßvoll" nicht im Sinne eine Regelpoetik zu verstehen, sondern im Sinne einer an die Körperbewegung der Schauspieler angepasste Technik des kinematografischen Gleichgewichts, welche heftige, exzentrische Schauspielaktivitäten dämpft (Distanz, lange Einstellungen), während kleinere oder besondere Gesten hervorgehoben werden (Annäherung, betonende Kamerabewegung, höhere Schnittfrequenz). Dabei ist das Erleben dieser Figürlichkeit (Paar) auf eine bestimmte Körperdimension fokussiert. Durch das Prinzip des Gleichgewichts und der Eleganz nimmt man nur die mühelosen, leichten, pointierten, eleganten und gewandten Bewegungen der Körper wahr.

Die zeitlichen Abstimmungen von Stimmäußerung, Geräuschen, Gestik und visuellen Handlungen wiederum sind so feinkörnig, dass man z.B. einzelne Bildelemente in ihrer Reihung als leichte, kleine Punkte erlebt, die in ihrer Taktung ineinandergreifen, harmonisch und elegant (sich wie einzelne Perlen einer Kette aufreihend). So etwa als Hildy ihre Tasche nach Walter wirft: Die visuell-akustische Handlung reiht kurze Bild-Ereignisse so aneinander, dass sie wie eine einzige Bewegungsgeste erscheinen. Die Montage abstrahiert von der sichtbaren Handlung, indem einzelne Bildelemente als rasche, leichte und pointierte Reihung erscheinen: Hildys Wutgebärde wird mit dem anschließenden Telefonat verknüpft, indem statt des antizipierten Aufprallgeräuschs das Telefon-Klingeln zu hören ist, auf das Walter sofort reagiert. Das heftige Werfen nach unten (kraftvoll, schnell, dynamisch, das Bild diagonal zerteilend) wird zu einer repetitiven leichten Bewegung nach oben (Ausweichbewegung Walters, Klingeln und Abheben). Eine starke-kraftvolle Dynamik wird umgeleitet und elegant abgefedert. Der Bewegungsimpuls überträgt sich nahtlos von einer Figur auf die andere oder auf Objekte. Dabei werden schwerfällige oder nach unten ziehende Bewegungen gerade nicht gezeigt. Als Hildy zum Aufheben der Tasche ansetzt, wird geschnitten. Doch die Bewegung ist nicht einfach nur eine Continuity Montage. Vielmehr kann man an ihr einen für die Screwball Comedy spezifischen Bildtypus beschreiben. Über die zeitliche Anordnung dieser kurzen Episode formt sich in der kinematografischen Bewegung eine *Paargeste* aus.[72]

---

72 Zur *Paargeste* erfolgte eine erste Begriffsbildung in Sarah Greifenstein: „If you won't do it for love, how about money?!". HIS GIRL FRIDAY und das Kleingeld großer Gefühle. Oktober (2010). https://www.nachdemfilm.de/issues/text/if-you-wont-do-it-love-how-about-money (letzter Zugriff: 04.02.2020).

Sie ist nicht durch eine dem Film profilmische Paarinteraktion gegeben (das Schauspiel vor der Kamera), sondern wird erst durch die kinematografische Inszenierung hervorgebracht. Sie stellt ein ganz bestimmtes Paarsein zur Schau, eine durch Konflikte und Missstimmungen geprägte Kommunikation (im Schauspiel), die jedoch immer wieder in Momente der Übereinstimmung, des Gleichgewichts, der Symbiose aufgelöst wird (durch Montage/Kadrierung), wodurch die beiden Figuren für die Zuschauer nicht als Widersacher, sondern als sinnliche Einheit erfahrbar werden. Diese Einheit (im Wesentlichen durch die Montage bedingt), transformiert alle heftigen, kraftvollen und energiegeladenen Bildelemente in eine spürbare Leichtigkeit und Distanz. Die Paar-Figürlichkeit wird als beschwingt-vitale Körperlichkeit spürbar, in der Bewegungsqualitäten sich rasch abwechseln und in der körperliche Schwere so wenig wie möglich auftaucht. Stattdessen werden kurze, wiederholte Gesten zu einem dyadischen Körper verbunden, der im Wesentlichen aus kommunikativen Äußerungen, Bezugnahmen, Abwendungen, Zeigeformen, Übergaben, Tauschbewegungen und Blickwechseln zu bestehen scheint. Es werden nicht individuelle Körper gezeigt, sondern die Gemeinsamkeit von kommunikativen Akten und relationale Körperereignisse und Resonanzen exponiert. Kommunikation wird als leibliche und geistige Form erfahrbar: Das einheitlich-paradoxe Paar-Wesen ist laut, schnell, rastlos, argumentierend, kontrastiv sowie höchst lebendig. Es hält nur in wenigen Augenblicken still, wo es dann wieder in zwei Einzelkörper zu zerfallen scheint.

Auf der Ebene der Erfahrung durchläuft man die gesamte Szene als affektive Bewegung: Ein Erwarten geht über in sich steigernde Anspannung, die sich zuspitzt und in repetitiven komischen Konfliktanlässen als Heiterkeit realisiert und nach zwei Momenten des Ernstes in heiterer Genugtuung endet. Dabei gibt es innerhalb des Empfindungsparcours Momente der Gleichförmigkeit, die übergehen in ein energetisches Sich-Zusammenballen und Kulminieren, worauf die Bewegung dann langsam wird bzw. kurz innehält und am Ende wieder beschleunigt. Diese Momente transformieren sich in Bewegungsqualitäten des Leichten, Eleganten und Schwungvollen, des Aufstrebens. Ein wesentliches Vergnügen besteht für die Zuschauer von Komödien darin, zu erleben, wie sich konflikthafte Augenblicke spannungsreicher Intensität in Anmut, Eleganz und Leichtigkeit auflösen. Es sind Momente von Entbundenheit und Gehobensein.[73]

---

73 Plessner beschreibt die dem Lachen eigentümlichen Erfahrungsweisen als Distanz und Freiheitsgefühl mit einem nach-oben-strebenden Charakter. Plessner 2003 (1945), S. 332.

Eleganz und Egomanie – Im Zug, TWENTIETH CENTURY

Ganz ähnliche Paargesten wie in der eben besprochenen Szene kann man im Film TWENTIETH CENTURY finden. Die Sequenz[74], die ich mit eMAEX genauer betrachten möchte, liegt im letzten Drittel des Films. In der Streit-Szene im titelgebenden Zug 20th Century geht es darum, dass das getrennte Paar nach langer Zeit wieder aufeinandertrifft. Vor ihrer Trennung waren die beiden Künstler durch ein Liebesverhältnis sowie eine kreative Arbeitsbeziehung verbunden. Der Regisseur Oscar Jaffee (John Barrymore) versucht, seine frühere Schauspielerin Lilly Garland (Carole Lombard) davon zu überzeugen, ihr Engagement in Hollywood aufzugeben, um wieder mit ihm Theater zu spielen. Die Szene nimmt im Verlauf des Gesprächs viele Wendungen, von anfänglichen Liebes- und Eifersuchtsbekundungen Oscars über Lillys überzeichnete, sentimentale Gesten des Berührtseins bis hin zu einer neuen Gemeinsamkeit, der Vision für ein künftiges Stück und einem erneuten Ausbruch von Streit, Kampf und Missgunst, wo die insgesamt siebenminütige Szene dann abrupt abbricht.

Das Schauspiel ist hier in einer Art und Weise exponiert, dass es zum eigentlichen Thema des Films wird. Man sieht nicht nur Schauspieler, die fiktive Charaktere verkörpern, sondern man sieht Schauspieler (Lombard und Barrymore), die eine Schauspielerin (Lilly) und einen Regisseur (Oscar) spielen, die einander wiederum eigensinnige Attitüden vorspielen. Wie bereits erwähnt, zeichnen sich die Screwball Comedies häufig dadurch aus, dass sie ein mehrdimensionales Schauspiel offensichtlich werden lassen, doch in TWENTIETH CENTURY verdichtet sich diese Konstellation noch einmal: Man sieht permanent ein Changieren verschiedener Schauspiel-Personae[75] und ihrer Attribute, die echte Lombard, die Figur Garland, das Gefühl, die Laune, den Stimmungswechsel sowie die Absicht zu täuschen, zu spielen, etwas vorzugeben, ein *to pretend*.

Die Figurenkonstruktion baut sich auf wie eine unendliche Vervielfältigung in zwei einander gegenüberliegenden Spiegeln. Man erlebt das Egozentrische der Komödien, die kultivierte Selbstbezogenheit, die narzisstische Attitüde: das Gesicht, das sich im Gegenüber reflektiert und als Selbst konstruiert. Die antike Bestimmung der Komödie – die negativen Eigenschaften und Makel schlechter Menschen, niedere Beweggründe und das zu Tadelnde als Themen der Gattung –

---

74 TC: 1:07:17–1:14:33.

75 Vivian Sobchack entwirft im Aufsatz „Being on the Screen" vier Verkörperungsmodi der Schauspiel-Persona, den präpersonalen, den personalen, den impersonierten und den personifizierten Körper. Das Spektrum reicht von vorbewusster Körperlichkeit (die der Schauspieler herstellen kann) bis zum hyperinszenierten Star-Image des kulturellen Gedächtnisses. Sobchack 2012.

trifft auf TWENTIETH CENTURY zu. Man beobachtet zwei Figuren, als wären sie Raubtiere in einem Käfig, sie reizen sich, sie zerfleischen sich und schnurren sich zwischendurch spielerisch an. Die Lust und das Vergnügen, dieses Spektakel zu sehen, liegt darin, in den brutalen Kampfformationen immer wieder die Perfektion sprachlichen Ausdrucks, Eloquenz und Redegewandtheit zu erleben sowie Momente vollkommener Leichtigkeit und Verschmelzung zu erfahren, was aber in der Ausstellung der flirrenden Gesten niemals länger als ein paar Sekunden anhält und daher auch nie eindeutig bzw. manifest wird. Immer ist die Einheit des Paares auf ‚offiziell'-narrativer Ebene ausgeschlossen, während sich zärtliche Bezugnahmen unter die Gesten des Abweisens mischen; zudem erfährt man genussvoll ein Changieren im Schauspiel: die Gesten als Oszillieren zwischen übertriebener Pose und hoch elaborierter Schauspielkunst; außerdem kann man die künstlich-künstlerische Erschaffung von emotionalen Gesten in ihrer Entstehung beobachten, als Spiel im Spiel im Spiel.

Die Szene lässt sich in sechs ABEs einteilen. Dabei sind vor allem Sprechpausen sowie Stimmungswechsel für die Bestimmung der Einheitengrenzen ausschlaggebend. Narrativ geht es in der ersten Einheit um die Liebesbekundungen Oscars, um Enttäuschung und Eifersucht. In der zweiten Einheit (mit einem Hauch des melodramatischen Modus) nähern sich die beiden vertraut und auf berührende Weise an, eine Sehnsucht nach Verbundenheit wird erfahrbar. Im Anschluss daran nimmt in der dritten Einheit der Konflikt einen größeren Stellenwert ein. Die kreative Vision, das gemeinsame Ideenentwickeln für neue Stücke, den Entwurf von Figuren und das Nachdenken über Schauspiel teilen die Protagonisten in der vierten und fünften Einheit. Während in ABE 4 eine Gemeinsamkeit erfahrbar ist, löst sich in ABE 5 die Verbindung wieder auf. Die sechste Einheit beschließt die Sequenz in einem wilden Kampf, der jedoch als lustvolle Verschmelzung der Körper erfahrbar wird.

Diese Dramaturgie wird im Wesentlichen aus den Bewegungsfigurationen hergestellt. Die Einheiten sind in ihrer szenischen Komposition durch eine paradoxe Zeitgestaltung und kontrastive Tempo-Veränderungen geprägt. Dabei lässt sich über den Verlauf der Einheit eine gegensätzliche Entwicklung der Bewegungsqualitäten von Schauspiel und Montage feststellen (Abb. 15).

Die Aktivität des Schauspiels steigert sich über den Verlauf der szenischen Komposition (nach eMAEX) rasant: Am Anfang wird ein relativ ruhiger, fast regelmäßiger Wechsel von Stimmäußerung und Körperhaltungen dargeboten (ABE 1) – Gesten formen die Bewegungsqualität des *Schwebens* aus (langsam-leichte, sachte und nach oben geöffnete Handbewegungen). Dies entwickelt sich zu einem *Ziehen* (ABE 2): Die beiden Schauspielerkörper scheinen von einander angezogen zu werden – bewegt sich der eine weg, steht der andere auf und folgt langsam). Die

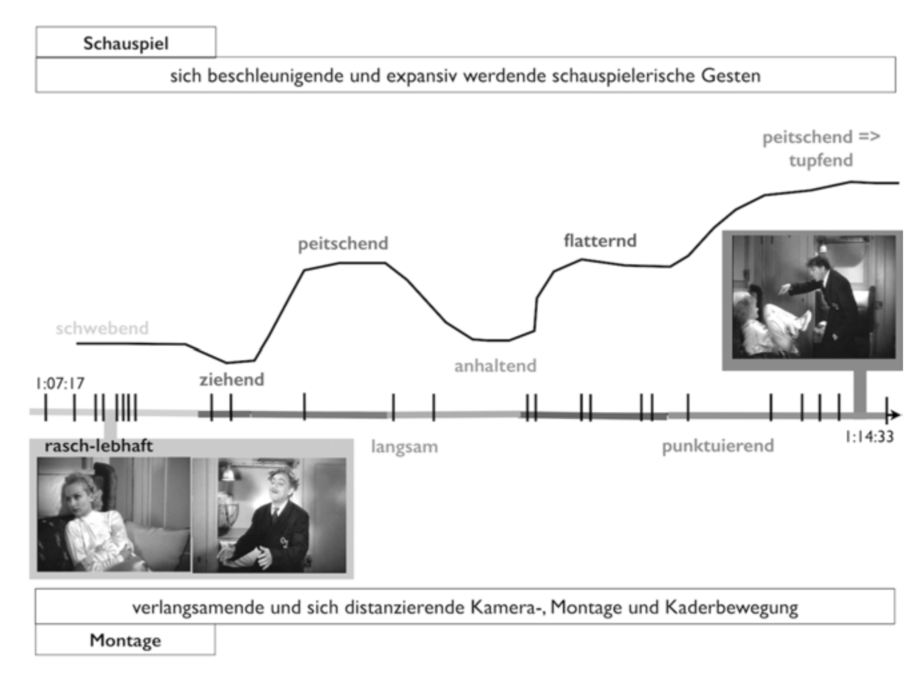


Abbildung 15: Montage und Schauspiel in einer Szene aus TWENTIETH CENTURY. (Farbabb. siehe Anhang.).

Interaktionen des Paares werden daraufhin (ABE 3) beschleunigt, die Gesten und Ganzkörperbewegungen durch*peitschen* das Bild, dann (ABE 4) werden sie wieder langsamer, *anhaltend-stetig*, schließlich wieder rascher, abrupter und in plötzlichen Tempowechseln sich vollziehend, *flatternd* (ABE 5). Am Ende der Szene ist aus dem verbalen Schlagabtausch ein körperlicher Kampf (ABE 6) geworden. Die Stimmen tönen schrill, laut im schnellen Sprechen, man sieht Körperbewegungen von hoher Intensität in *peitschender* und *tupfender* Bewegungsdynamik. Oscar wirft Lilly aufs Sofa, sie strampelt mit ihren Beinen, er nähert sich ihr aggressiv, sie wehrt ihn ab. Die Gesten sind pointiert, direkt und spitz, pfeilartig, die Ganzkörperbewegungen sind ruckartig, abrupt.

Im Gegensatz zur Schauspielaktivität ist die Montage anfangs (ABE 1) ziemlich *rasch* und *lebhaft*. Dabei wird das Gesichter-Schneiden wörtlich genommen: Posierende Gesichter sind so aneinandergeschnitten, dass diese eine Art Ping-Pong-Bewegung beschreiben. Die Montage wird immer *langsamer* (ABE 2), ist von langen Einstellungen geprägt. Im letzten Drittel (ABE 5, 6) gibt es kurze Einschübe in langen Einstellungen, ein stockend-gebundenen Modus (*punktuierend*). Zudem gibt es eine Entwicklung asymmetrischer Bildkompositionen, welche sich immer wieder kurzfristig symmetrisieren.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Während im Verlauf der gesamten Szene die Schauspielbewegungen immer größer, ausladender, schneller und dynamischer werden, wird die Kamera- und Kaderbewegung tendenziell ruhiger, anhaltender, dauernder. Die Montage distanziert sich zudem immer mehr von den individuellen Bewegungen in Nahaufnahmen und entwickelt sich dazu, gegen Ende fast ausschließlich die Zweier-Paaransicht als statische Amerikanische zu zeigen (mit punktuellen Dynamisierungen, Akzentuierungen und Wechseln). Diese Paradoxität von filmischer Rahmung und schauspielerischen Bewegungen realisiert sich in der Zuschauerwahrnehmung als komisch-kontrastives Erleben: *Eine rasche Montage mit langsamen Mikrobewegungen entwickelt sich zu einer langsamen Montage mit rasanten Mikrobewegungen.*

Auf der Ebene einer sich entfaltenden Paargeste kann man feststellen, dass zu Beginn der Szene beide Schauspielerkörper als noch relativ getrennt erfahrbar sind. Sie werden dann in einer Schuss-Gegenschuss-Montage spiegelnd aufeinander bezogen (die sich nachahmenden Mimiken im Gesichterschneiden) und dann mehr und mehr bildlich vereinigt. Das liegt auch an der sensomotorischen Aktivität des Kaders, der zunehmend Schauspiel- mit Kaderbewegungen miteinander verschaltet. Am Ende der Szene herrscht ein distanzierter Einstellungstypus vor, in dem die Individualität der Körper wie aufgelöst erscheint, die beiden Körper sind zu einem Gruppen-Wesen verschmolzen.

Der Verlauf der Bewegungsqualitäten von Schauspiel und Montage ist ineinander verschränkt, und so bildet sich ein wahrnehmbares Kontrastverhältnis aus. Je ruhiger das Schauspiel (und je kleiner die Bewegungen), umso mehr Montagearbeit wird aufgewandt, um diese spärlichen Regungen hervorzuheben. Sobald das Schauspiel aktiver wird, zieht sich die Kamera dezent zurück. Diese Korrelation ist nicht nur an die Bewegungsdynamik, sondern vor allem an die Kadrierung gebunden. Während sie eher in den ruhigeren Phasen Nah- und Großaufnahmen macht, distanziert sich der Kader, sobald die Körper sich mehr bewegen (Abb. 15). Innerhalb der Sequenz wird ein Kontrast über die Zeit erlebbar: der Gegensatz *einer Beschleunigung des Schauspiels bei gleichzeitiger Verlangsamung in der Montage.*

Die affektive Struktur der Szene ist mit der Dynamik der filmischen Expressivität kongruent. Erfahrbar wird ein Konflikt, der für uns Zuschauer verstörend ist und der sich in einer ausgewogen-eleganten und harmonischen Bildbewegung auflöst. Eine punktuell einsetzende Anspannung wird erzeugt, welche sich im Genießen der Leichtigkeit des rauschhaften Aufruhrs freisetzt. Das Wahrnehmen von Vitalität und Leichtigkeit ist dafür zentral. Dabei wird durch den starken Tempowechsel der Einheiten die einzelne Gemütsdarstellung tendenziell entwertet, das Individuelle taucht als immer schon kontextualisiert und gerahmt auf. Ähnlich wie in HIS GIRL FRIDAY erscheinen die Schauspiel-Bewegungen durch die ausgleichende

Kadrierung leicht, beschwingt, schwungvoll, dynamisch, emporschwingend, niemals jedoch schwer, träge, herabziehend.

Was dominiert, ist das „Weiter“, der jähe und abrupte Wechsel im Duktus, in der Haltung, der immer wieder Wendungen und Überraschungen einbringt, wodurch man eher auf die Abfolge *mehrerer* (sich widersprechender) Gesten als auf die Vertiefung *einzelner* Gebärden ausgerichtet wird. Diese rasche Wechselhaftigkeit bedingt es, dass man die *individuelle Geste* als nebensächlich erfährt, während die gemeinsamen Interaktionen, die *gemeinschaftlichen Gesten*, als dominant erlebbar werden.

Die Gestaltung und Varianten der kinematografischen *Paargeste* werden im Folgenden weiter vertieft. Dabei werde ich sowohl Beispielabschnitte aus den bereits untersuchten Szenen verwenden als auch Sequenzen aus anderen Filmen heranziehen.

4.4 Von Paargesten und Wir-Gefühlen

Im Folgenden werde ich eine der grundlegenden Gestaltungsformen des Genres der Screwball Comedy eingehend beleuchten. Diese ist nicht ein gemeinsamer Tanz, nicht eine synchrone Choreografie wie im Musical, sondern eine kinematografisch erzeugte mehrkörpergliedrige Geste, die meist dyadisch organisiert ist und bedingt, dass wir als Zuschauer die Figuren im Film als Paar- oder Gruppeneinheit wahrnehmen. *Wir-Gefühle* werden dadurch anschaulich. Unter Wir-Gef ühlen versteht Erving Goffman im Kontext von Face-to-Face-Interaktion „ein Gefühl für eine Sache, die *wir* gerade gemeinsam tun“[76]. Ich verstehe darunter ein durch den Film modelliertes Zuschauergefühl, das sich mit den im Film dargebotenen Figurationen von Gemeinschaftlichkeit im Kommunizieren verbindet.

Viele Komödien bestehen zu großen Teilen aus Variationen des Musters der *Paargeste*, welches als zentrales Bildgestaltungselement fungiert. Zudem gibt es Abwandlungen, welche auch drei oder mehrere Personen zu einem Gruppenkörper vereinigen. In diesem Fall spreche ich von *Gemeinschaftsgesten*. Die Paargesten zeigen sich konkret in verschiedenen ästhetischen Variationen von Symmetrie und Synchronie (auch zeitlicher Natur) sowie von multimodaler Wiederholung und Fortsetzung. Die Gruppengesten werden z.B. durch die Montage verschiedener Nah- und Großaufnahmen in einem bestimmten einheitlichen Rhythmus erzeugt

---

76 Erving Goffman: Interaktion. Spaß am Spiel, Rollendistanz. München 1973, S. 20. Der Begriff trifft exakt den pragmatischen Charakter des Gefühls in den Komödien. Er ist auf eine Übereinstimmung im gemeinsamen Tun/Handeln (des Sprechens) ausgerichtet.

oder aber sie entstehen in starker Distanzierung der Kamera vom Geschehen. Die Paargeste verstehe ich als spezifischen Bildtypus der Screwball Comedy. Im Folgenden wird ein Überblick über die Prinzipien und Ausprägungen der Paargeste erarbeitet.

Sensationelle Gesten – Verschmelzungsmomente in HIS GIRL FRIDAY

Während ich oben in der Analyse von HIS GIRL FRIDAY die gesamte Entwicklung der Eröffnungssequenz untersucht habe, gehe ich an dieser Stelle auf hervorgehobene Momente der Szene ein, welche mit der Entstehung kinematografischer Paargesten zusammenhängen.[77]

Die schauspielerisch orientierten Paargesten tauchen wiederholt in der Mitte der Szene auf. Sie verbinden das Paar, Walter (Cary Grant) und Hildy (Rosalind Russell), durch gestische Entsprechungen in den Körperhaltungen; so sind es Kopfgesten, welche mitten im Gespräch einen Kuss andeuten ohne eindeutig zu werden. Beide Münder streben für einen kurzen Moment nach vorne, wie als würden sie etwas verdeutlichen wollen, die Köpfe leicht annähernd (Abb. 16). Dabei ist die zärtliche Annäherung nur wenige Sekunden spürbar, sogleich löst sich diese wieder auf.



Abbildung 16: Momentaufnahmen aus zeitlich sich entwickelnden Paargesten in HIS GIRL FRIDAY.

Oder es gibt die rekurrierenden Gesten, die aufeinander erfolgen und einander zu spiegeln scheinen. Die beiden Figuren wirken genervt, sie streiten sich, sie weisen sich ab und doch sprechen ihre Gesten eine andere Sprache (Abb. 17).

---

77 TC: 0:00:57–0:14:09.




Abbildung 17: Spiegel-Gesten in HIS GIRL FRIDAY.

Hildy windet sich aus der Berührung, macht eine beidarmige Abwehrgeste (linkes Foto in Abb. 17), beide Arme und behandschuhte Handflächen sind seitlich nach vorne hin positioniert. Die beiden auffahrenden Hände öffnen sich räumlich leicht diffus (rasch und plötzlich nach oben) in gespannter Form. Die Hände selbst sind nicht Zentrum des Abwehrens, sondern, da Hildy eine Zigarette hält, werden die Handgelenke zum Fokus der Bewegung. Walter reagiert (rechtes Foto in Abb. 17), indem er Hildys Geste des Abweisens nachahmt, jedoch in einer anderen Bewegungsqualität und Formvariation. Während ihre Geste explosiv und ausladend war (von der Brust bis über den Kopf), ist seine Reaktion begnügsam, klein, klar und statisch. Seine abweisenden Hände sind senkrecht auf Brusthöhe, die Handflächen ordentlich zu ihr gerichtet, er agiert mit geringem Aufwand in einem langen *hold*.[78] Anders als Hildys Handgelenke, die eine bewegte plastische Form erzeugen – ein dynamisches Nach-oben-Auflodern –, sind seine Hände gerade und ruhig, die Form wird in der Statik des *holds* mehr als Fläche wahrnehmbar. Er hält die Hände dicht an seinem Körper, was eine gewisse Enge und Grenze aufzeigt. Er begleitet dies mit den Worten „Temper, temper", wobei er die Worte rasch, leicht, voneinander getrennt und in einer jeweiligen Intonation nach oben hin ausspricht, so dass sie als zwei pointierte, kurze Tonstufen erklingen.

Die beiden Gesten der Schauspieler setzen sich hier nicht über eine ähnliche Bewegungsqualität, sondern über eine ähnliche visuelle Formgestalt ineins, die das beidhändige Abweisen zum Ausdruck bringt. Indem die Gesten in zeitlicher Nähe erfolgen und sich im abweisenden Charakter entsprechen, werden sie als Paargeste wahrnehmbar. Zudem erkennt man an Walters Geste eine meinende

78 Die Gestenphasen kann man in die Grundphasen *preparation, stroke* und *retraction* unterteilen (wobei andere Phasen wie die des *hold* an verschiedenen Stellen hinzukommen können). Siehe z.B. David McNeill: Gesture and Thought. Chicago 2005, S. 31–34.

Funktion (im Sinne Plessners).[79] Durch die Gestendauer erkennt man, dass die Geste absichtlich und instrumentell eingesetzt wirken soll; während die Geste Hildys durch ihre Flüchtigkeit und Impulsivität erscheint, als wäre sie unvertretbar. Im Zusammenspiel der Bewegungsqualitäten wirkt die gemeinsame Gesten-Interaktion als *Aufbrausen, das zu einer Begrenzung wird*. Seine Worte mahnen sie nicht nur zur Mäßigung, sondern seine Geste überführt ihre Heftigkeit in eine abmildernde, erstarrte Form. Die punktuierenden Stimmklänge von „Temper, temper" verleihen der Bewegung trotzdem Leichtigkeit. Paargesten werden auch über kinematographische Mittel in Bezug zu Gesten hergestellt. So etwa in einem anderen Abschnitt derselben Szene (Abb. 18):





Walter Look, look, what's the use of fighting, Hildy. I tell you what you do. You come back to work on the paper, if we finally get along in a friendly fashion…

Hildy







Walter we'll get married again

Hildy What?!

Abbildung 18: Sprechen und Gestik in der Montagebewegung – HIS GIRL FRIDAY.

Man sieht zunächst Walter und Hildy in einer Nahaufnahme Im ersten Teil seines Satzes – „Look, look, what's the use of fighting, Hildy. I tell you what you do. You come back to work on the paper." – beugt er sich leicht nach vorne, beide stehen seitlich, symmetrisch zueinander im Bild. Am Ende des Satzes macht er

79 Plessner 2003 (1945), S. 260.

eine präsentierende Geste der Evidenz[80], mit einem nach unten ausgestreckten Arm und geöffneter *palm up open hand.*[81] Während er spricht („… You come to work on the paper, if we finally can't get along in a friendly fashion …") überlappt Hildy mit einem kurzen abrupten „What?" und tritt mit einem langgezogenen stimmlichen Ton des Bedauerns aus dem Bild nach rechts ab. Grant macht eine auffordernde beidseitige Geste nach oben mit kleinen Kreisen. Dazu sagt er: „We'll get married…" Die Weiterführung dessen, das Wort „… again", hört man erst in der nächsten Einstellung, dazu sieht man Hildy mit dem Rücken zur Kamera, sie dreht sich in einem Halbkreis nach vorne und sagt überrascht, ja fast verzweifelt „What?" Dazu er aus dem Off: „Certainly, I haven't any hard feelings". Seine Aufforderungsgeste und ihr Überraschungsausdruck verbinden sich nun über eine ähnliche Bewegungsqualität sowie Formgestalt der Körperbewegungen. (Abb. 19)



Abbildung 19: Eine Paargeste in HIS GIRL FRIDAY (zur Verdeutlichung der Gestenbewegung wurde dem Standbild eine grafische Form hinzugefügt. Farbabb. siehe Anhang).

80 Zu den gestischen Darstellungsweisen oder -modi (agierend, modellierend, zeichnend, repräsentierend) siehe Müller 1998. Man nimmt die präsentierende Geste als Evidentmachung wahr (im agierenden Darstellungsmodus), S. 104–130; Cornelia Müller: Wie Gesten bedeuten. Eine kognitiv-linguistische und sequenzanalytische Perspektive. In: Sprache und Literatur 41 (2010), H. 105, S. 37–68.

81 Müller 2004.

Beide sind in der Nahaufnahme zu sehen. Seine Geste ist kurz, schnell und dynamisch. Hildy dreht sich mit dem ganzen Körper nach vorne, dies ebenfalls kurz, schnell und dynamisch. Er macht dabei in beidhändiger *palm up open hand*-Manier kleine Kreise, die sich dann nach oben hin öffnen, während Hildy mit ihrer Drehung eine Halbkreisbewegung zur Kamera vollzieht. Er verlangsamt seine Geste, während diese sich nach oben hin öffnet. Sie öffnet die Augen und den Mund weit, während sie mit ihrem erstaunten Gesichtsausdruck die Drehbewegung entschleunigt.

Aber auch die Taktung der Montage setzt hier die beiden Gesten und Stimmäußerungen in eins. Sie tritt aus dem Bild während er die Kreisgeste macht. Im Gegenschuss sieht man, wie sie sich umdreht, während seine Stimme sozusagen von links ins Bild eintritt. Dadurch wirken die Gesten und Stimmen, als seien sie miteinander verbunden. Ihre Bewegung scheint von seiner Stimme hervorgerufen zu sein, wie an einem Faden dreht sie sich, als er seinen Satz ausgesprochen hat. Die gestische Resonanz ist jedoch nicht allein auf Formebene angesiedelt. Auch die Zeitlichkeit der Gesten ist wohl abgestimmt. Nicht nur orchestrieren sich die einzelnen Phasen entsprechend (zuerst dynamisch und kurz, dann verlangsamend) oder der Formentsprechung (Kreis, Öffnung), sondern die Gesten sind auch in einem bestimmten Rhythmus zueinander angelegt, der mit dem Schnitt interagiert.

Zudem kommt die verbale Ebene hinzu: Der Satz, den Walter ausspricht, bedeutet nicht nur die Paarwerdung („married again“), sondern wird so organisiert, dass sich die Worte als Gesten zeigen und dann auf das gesamte Bild zu transponieren scheinen. Kreise und Drehungen als Öffnungsbewegungen bilden eine zyklische Form, unterstreichen gestisch das „again“[82]: Die ausgesprochenen Worte werden sinnlich erfahrbar. Obwohl sich das Paar also auf der narrativen Ebene noch völlig uneins ist, ist für die Zuschauerwahrnehmung auf sinnlich-körperlicher Ebene das Paarsein längst eine Tatsache. Damit wird die Paargeste zu einer paradigmatischen Form für das gesamte Screwball Genre. Im Sinne von Stanley Cavells berühmter Grunddefinition für den Remarriage Zyklus –„the drive of its plot is not to get the central pair together, but to get them *back* together, together *again*“[83] – sieht man hier bildlich eine audiovisuelle Vereinigung. Das „again“ ist hierbei in der Montage, in der Geste und in den Worten zu finden, es artikuliert sich multimodal.

Ein Beispiel für das Prinzip der Synchronität in der Paargeste ist der Höhepunkt der Szene insgesamt, welcher ein sensationelles Gestenensemble exponiert.

---

82 Man nimmt die zyklische Geste als Wiederholung wahr (im agierenden Darstellungsmodus). Vgl. Müller 1998, S. 104–130.
83 Cavell 1981, S. 2.

Dabei sieht man das Paar in der Amerikanischen. Ein Streitpunkt entfacht sich, beide Schauspieler gehen konfrontativ aufeinander los, Walter hebt den Zeigefinger, währenddessen setzt die Kamera an, leicht nach vorne minimal näher heranzufahren. So stimmen Walter und Hildy nach langem Hin und Her, nach Zerwürfnissen und Annäherungen gemeinsam in ein konzertiertes Sprechen ein, welche einen Rausch der Geschwindigkeit und das Gemeinsame aber auch das Gegeneinander im Reden vermittelt: Die Stimmen sind rasch, laut, hart, prononciert – sie werden immer schneller, lauter, ihre Gesten werden größer –, man sieht direkte, kräftige, pfeilhafte Gesten sowie angestrengte, aufgeregte Gesichtsausdrücke. Zwischen Hildys gebrabbeltem Non-Sense („Glgnanana, glananana …“) ist Walters Liebeserklärung kaum hörbar („We were a team … You need me and I need you, and the paper needs both of us…!!“). Das Schauspiel beschleunigt, bis sich die Anspannung schließlich in einem synchronen Redegewitter entlädt. Dabei stehen Grant und Russell wie auf einer Theaterbühne nach vorn ausgerichtet. Sie verstummen und blicken sich raubtierhaft, observierend an. Doch dann geht es aber auch schon wieder los mit dem Sprechen. (Abb. 20)



Abbildung 20: Schauspiel- und filmische Bewegung in HIS GIRL FRIDAY.

Dabei agiert der Kader nur punktuell, um bestimmte Schauspielbewegungen zu unterstützen. Die Tempoinszenierung zeigt, dass ein überwiegend ruhiger, andauernder Kader der Paarbewegung eine Konstanz und Rahmung (Engung) einschreibt. Ebenso die Tongroßaufnahme, welche die Stimmkörper als präsentisch und nah qualifiziert. Das Genießen ist daran gebunden, zu sehen, wie das Durcheinander der Stimmen zu einem Gesang wird, wie sich die Gesten und Körperhaltungen zu einer abgestimmten Choreografie formen, die vom Filmbild zusammengehalten wird.

Die Explosion fasziniert und reizt, weil sie ein Bild von kraftvoller und leidenschaftlicher Gemeinsamkeit zeigt. Doch gleichzeitig wird diese Leidenschaftlichkeit

klein gehalten (durch die Kadrierung). Das soll nicht heißen, dass die Explosion zu einer Implosion wird, jedoch, dass sie begrenzt und (durch die Einstellung von mittlerer Distanz aus) überschaubar wirkt. Vielleicht ist hier das ‚Klassische' im Sinne einer angemessenen Größe angesprochen: Die Explosion überschreitet nicht das Vorstellungsvermögen, ist ein kurzer und knapper, unter Kontrolle gehaltender Ausbruch. Diese Kürze und Kleinheit der Paargeste ist das, was den Reiz in den Komödien ausmacht, das gemeinsame intonierende Entladen ist kein extremer Exzess, sondern nur die flüchtige, immerzu leichte Andeutung einer Vereinigung.

Nach den Mikroanalysen zu HIS GIRL FRIDAY werde ich nun noch einen anderen Aspekt beleuchten. In THE PHILADELPHIA STORY geht es im Hinblick auf die Paargesten um die Inszenierung von Vertrautheit, welche für den Zuschauer wahrnehmbar wird.

Gestalthaftes Sehen – Gruppenformationen in THE PHILADELPHIA STORY

In THE PHILADELPHIA STORY gibt es bemerkbare Gesten der Vertrautheit, die durch die Kameraarbeit unterstützt werden. Dabei ist die bildliche Vereinigung eine Gruppe, die dann auf ein Paar ausgerichtet wird. Die Szene zeigt das Wiederauftauchen von C.K. Dexter Haven (Cary Grant), Exmann von Tracy Lord (Katharine Hepburn) kurz vor Tracys Hochzeit mit ihrem neuen Partner George (John Howard).[84]

Tracy und ihre Mutter sitzen im Wohnzimmer und treffen die letzten Vorbereitungen für den Hochzeitstag. Aus dem Off hört man die Stimmen von Dexter und der kleinen Schwester Dinah (Virginia Wedler), beide in überschwänglichem Ton. Dazu sieht man die verdutzten Gesichter von Tracy und ihrer Mutter (Mary Nash). Es folgt eine Einstellung, in der Dexter zusammen mit Dinah das Haus betritt. Im Gegenschuss Tracy zusammen mit ihrer Mutter, wobei Tracy beim Anblick ihres Exmannes den Kopf abwartend nach hinten hebt. In der selben Bewegung löst sich ihre Mutter aus der Dyade, um in der nächsten Einstellung bei Dexter und Dinah ins Bild zu treten. Die leichte, sachte Bewegung der Mutter, wie sie sich über den Schnitt hinweg auf Dexter zubewegt, interagiert mit der Kopf-Geste Hepburns nach hinten. Die Bewegung auf Dexter zu (wie auch die Bewegung der Rekadrierung) ist auf einer perzeptiven Ebene mit Tracys minimalen Kopfbewegungen verbunden und als ein Ziehen, Dehnen oder eine Spannung beschreibbar. So entsteht der Eindruck eines widerläufigen Strebens, einer zarten Zugewandtheit bzw. eines Angezogenseins, gehalten in einer Art Rück-Spannung.

84 TC: 0:16:50–0:19:58.

Die Verbindung zwischen Tracy und Dexter wird durch solche feinen Entsprechungen zwischen den Gesten und der Kamera hergestellt. Daraufhin ist die Kadrierung so ausgerichtet, dass Dinah, die Mutter und Dexter zusammen zu sehen sind, während Tracy nunmehr alleine im Bild ist (Abb 21).





Abbildung 21: Sich entsprechende Bildformationen in THE PHILADEPHIA STORY (zur Verdeutlichung der visuellen Bildgestaltung wurde dem Standbild eine grafische Form hinzugefügt).

Die bildkompositorische Dreiecksform der Gruppe setzt sich in eins zu der Einzelkadrierung Tracys, die ebenfalls dreieckhaft inszeniert ist. Die Dreierkonstellation als geometrische, einheitliche Form zu sehen, dies wird weiterhin ausgebildet: Dexter wird in dreisamer Vertrautheit mit den Liebsten seiner Exfrau kadriert und gruppiert, während Tracy daneben steht. Man sieht die Dreiergruppe als eine ovale Einheit, Dexter hält die Hand Dinahs, sie umschließen damit Tracys Mutter in der Mitte (Abb. 22).



Abbildung 22: Gruppenformation in THE PHILADELPHIA STORY (zur Verdeutlichung der visuellen Bildgestaltung wurde dem Standbild eine grafische Form hinzugefügt).

Zwischen diese Gruppenbilder (3+1), mal kreisförmig, mal dreieckförmig, gibt es immer wieder Passagen, welche die Paareinheit inszenieren. Hierbei sieht man immer wieder Dexter und Tracy von der Seite aufeinander ausgerichtet, wie zwei Pole einander gegenüberstehend. Ihre Bewegungen scheinen dabei synchronisiert zueinander zu sein: Bewegt er sich nach vorne, dann läuft sie gleichzeitig nach hinten etc.

Die raschen Wechsel aus den Gruppenbildern (3 oder 3 + 1) sowie den Paarbildern (1+1) inszenieren eine schrittweise Annäherung zwischen dem Paar. Zudem werden durch das Kameraverhalten einzelne Gesten verstärkt, betont und rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit. So etwa wenn Tracys Mutter auf Dexter zutritt, ihre Hand an seine Brust hält (Abb. 23).



Abbildung 23: Die Aufeinanderbezogenheit von Geste und Kamera – THE PHILADELPHIA STORY.

Die nach oben zeigende, gespreizte Hand der Mutter richtet sich auf Dexters Oberkörper aus, während die Kamera kurz und kräftig nach hinten ansetzt, so dass nun alle vier im Bild sind. Dadurch wird die insistierende wie vertraute Geste der Mutter zeitlich akzentuiert und so auf der Ebene der Aufmerksamkeit ‚vergrößert', obwohl die Kamera zurückfährt. Indem die Kamera in ähnlicher Zeitgestalt agiert, wird die insistierende Geste der Mutter subtil auf Tracy bezogen, denn der aufziehende Kader lässt Tracy und Dinah sichtbar werden. Zudem sind die Figuren so angeordnet, dass die Mutter und Dinah in Richtung Dexter und Tracy positioniert stehen. Die Mutter redet bittend-insistierend auf Dexter ein, auf einer sinnlichen Ebene versteht man das „Wozu" ihrer Rede sofort: der Bezug Dexters zu Tracy.

In diesem Fallbeispiel ging es um zwei Ausprägungen von Gesten: erstens die Paargesten, welche im Wechsel mit Gemeinschaftsgesten gezeigt werden, und zweitens um das deiktische Zusammenspiel aus Kader und Schauspiel. So ist die Hinterkopfgeste Tracys mit der Ganzkörperbewegung der Mutter und dem Kader zeitlich so sehr ineins gesetzt, dass eine bestimmte Anziehung oder Spannung merklich wird, die man als Zuschauerin selbst körperlich erfährt, aber der Figur zuschreibt. Zweitens wird die Geste der Mutter zu einem kinematografischen Deuten umgewandelt; ihre Worte und Handbewegung werden filmisch auf Tracy bezogen, so dass es erscheint, als würde das Wollen und Streben der Mutter zum Ausdruck gebracht werden.

Indem sich das Kameraverhalten an die Gesten und Bewegungen einer Schauspielerin heftet und sich jeweils mit deren Handlungen oder Ausdrucksformen synchronisiert, wird die gestische Bewegung auf die filmästhetische Bewegung übertragen.[85] Die Entsprechungen von Schauspiel und Kader (oder Montage) stellen eine einfache Form der Intentionalität der Geste her.[86] Dadurch wird die Geste an die Einstellungswechsel und den Kader, an das spezifische Sehen des Zuschauers gebunden. Dadurch nimmt man zudem das gesamte Geschehen nicht als eine Beobachtung von außen auf ein Geschehen wahr, sondern als durch die Figuren und ihre Handlungen bestimmt.

Ähnlich wie im besprochenen Beispiel geht es im Folgenden um das Erleben der Paareinheit. Diesmal spielt jedoch eine besondere Sinnesaktivität eine Rolle, welche sich von dem Agieren der Figuren auf die kinematografische Wahrnehmung überträgt.

---

85 Die Beziehung der Zuschauer zu den Figuren wird in den kognitiven Ansätzen der Filmtheorie mit drei Begriffen gefasst: *character recognition* (Erkennen der Figur durch den Schauspielkörper), *character alignment* (räumliche Nähe und Zugang zum Erkennen von Absicht, Wille und Gefühlen) und *character allegiance* (moralische Bewertung, emotionale Nähe zu einer Figur). Murray Smith: Engaging Characters. Further Reflections. In: Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (Hg.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Berlin 2010, S. 234; Murray Smith: Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford 1995, S. 84. Im Unterschied zu diesen gehe ich jedoch nicht von bereits feststehenden oder durch Cues bewusst konstruierbaren Figuren aus, sondern versuche die Konstruktion einer Figur ausgehend von der kinematographischen Wahrnehmung zu erschließen.

86 Im Sinne Sobchacks, als kinematografische Form von Wahrnehmung und Ausdruck, vgl. Sobchack 1992.

Zur Synästhesie kinematografischer Gesten – Der üble Atem in BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE

Auf welche Weise sich Gesten, die man im Bild sieht, in eine andere Sinnesmodalität zu übertragen scheinen, wird im Folgenden an einer Szene aus BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE besprochen.[87] So ringen die Eheleute Michael (Gary Cooper) und Nicole (Claudette Colbert) in einer Szene um das richtige Verhältnis von Nähe und Distanz. Michael versucht, seine Frau zunächst zu verführen, doch als das nicht klappt, beginnt er ihre Zuneigung vehement einzufordern. Doch sie hat kurz vorher in einen Bund Frühlingszwiebeln gebissen, damit er ihr nicht zu nahe kommt (denn er verabscheut Zwiebeln aller Art) (Abb. 24).



Abbildung 24: Der üble Atem in BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE.

Bei jedem Annäherungsversuch setzt Nicole nun ihren Atem als wirkungsvolles Instrument ein, um ihn auf Abstand zu halten.

Im Film wird eine visuelle Form für Hauchen und Riechen gefunden, diese werden durch Kamerabewegungen als quasi-gestische Aktivitäten erkennbar. Beim ersten Mal sieht man beide in der Umarmung in einer Nahaufnahme: Er küsst sie leicht auf den Mund – sie hat eine Einstellung vorher hinter seinem Rücken die Zwiebeln verspeist. Gerade in jenem Moment, als er seine Nase nach vorne bewegt und den Geruch wittert, beginnt die Kamera sich zu bewegen. Als er zurückweicht,

87 TC: 0:51:18–1:00:24.

fährt die Kamera leicht und dynamisch zurück und zeigt sein verstörtes Gesicht. Durch diese Kombination von Elementen des Schauspiels und der Kamerabewegung, die beide auf der Ebene von Bewegungsqualitäten kongruent werden (kurz, pointiert, dynamisch), werden die Bewegungen von Coopers Körper mit denen der Kamera verschmolzen. Zudem werden wenige Einstellungen später durch die Kaderbewegungen ebenfalls die beiden Schauspielerkörper verbunden (Abb. 25).



Abbildung 25: Das Komischwerden einer Drohung – Synästhesie und Bewegung.

So wird der hauchende Mund Nicoles weniger als ihre individuelle Körper-Aktivität denn als direkte Auswirkungen auf ihr Gegenüber erfahrbar, als Rückwärtsbewegung und mit Michaels angewidertem Gesicht verbunden. Diese Form bildet sich zu einem Wiederholungsmuster aus, noch zwei weitere Male wehrt Nicole sich gegen seine Zudringlichkeit mit dem leichten Atemzug. So macht er in der fast amerikanischen Einstellung eine spielerisch-bedrohliche Geste, umfasst ihren Hals mit seinen Händen, da pustet sie wiederum in seine Richtung. Mit seinem Zurückweichen fährt auch die Kamera abrupt und dynamisch mit ihm mit, fokussiert nur noch sein Gesicht in der Nahen, wie er sich die Hand vor das Gesicht hält. Dieselbe Bewegung geschieht wenig später wieder. Wieder und wieder erlebt man eine Paar-Interaktion: eine elegante Abfuhr in Form einer minimalen Bewegung (das feine Pusten Colberts), die jedoch einen überwältigenden Effekt hat (seine großen und schweren Körperreaktionen).

Doch die Kamera beschränkt sich nicht auf ein einfaches Hervorheben oder Verdoppeln der schauspielerischen Bewegung. Vielmehr heftet sich die filmische Bewegung gewissermaßen an das Thema, das verhandelt wird: Hier ist es ein Beziehungskonflikt (das Einfordern und Abweisen von Sexualität), den man nicht nur durch Schauspiel und Rede versteht, sondern darüber, wie sich innerhalb dieses Gefüges eine klare Machtkonstellation herausbildet, in der Nicole zwar auf der Ebene der Bildkomposition unterlegen wirkt, jedoch immer

wieder eindeutig die Oberhand hat. Die Stärke der Frau erlebt man durch die akzentuierten Kamerabewegungen am eigenen Leib. Als Figur betreibt Michael unglaublich viel Aufwand, bewegt sich in ausladenden Bewegungen und ist auch viel größer. Sie ist kleiner und braucht keine aufwendige Verteidigung, da sie Spezialwaffen hat. Die Inszenierung zeigt par excellence auf, auf welche Weise das Schauspiel an die kinematografischen Formen gebunden ist, ja wie dadurch bestimmte Elemente stärker wahrnehmbar gemacht und betont werden: Michaels Annäherungen im Schauspiel werden durch Annäherungen der Kamera verstärkt. Die schauspielerischen Bewegungen von Nicoles Hauchen (Mikrobewegungen der sich schürzenden Lippen) und Michaels Zurückweichen (Ganzkörperbewegung) finden in Distanzierungen der Kamera ihre Entsprechung. Nicoles Entgegnung nimmt man als leicht, kurz, sachte und sogar als elegant wahr. Michaels darauf folgende Bewegung hingegen wird so sehr durch stärkere, langsamere und ruckhafte Kamerabewegungen unterstützt, dass sie als schwerfällig, heftig und grob wahrnehmbar wird.

Zentral an der Inszenierung ist, dass sie nach einem Prinzip verfährt, das für die Komödien paradigmatisch ist: Die Bewegungen des Paares sind immer schon kinematografisch aneinandergebunden, widersprechen sich jedoch zum Teil (elegante, fließende Minimalbewegung vs. große, ausladende und ruckartige Bewegung). Aus dieser dyadisch-konflikthaften Konstellation, welche erst durch die Kamera und Montage als solche hergestellt wird, gewinnt die Szene ihr komisches Potential.

Die Gesten der Schauspieler werden durch Kamerabewegungen und Schnittrhythmus betont, hervorgehoben und so aufeinander bezogen, dass man keine feindlichen Kämpfer, sondern eine paradoxe Paareinheit erfährt, in welcher der richtige Abstand verhandelt wird. Die Gesten sind nicht bloß objekthaft im Bild vorhanden, sondern werden, indem ihre Ausdrucksqualitäten auf die Kamerabewegungen übergehen, auf das eigene Sehen der Szene bezogen.

Die Spielwütigen – Schauspiel als Extroversion in TWENTIETH CENTURY

Eine ähnliche Form der Paargeste bzw. der bildlichen Dyade, wie ich es soeben für BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE beschrieben habe, lässt sich auch anhand von TWENTIETH CENTURY nachvollziehen. Ich kehre hierfür nocheinmal zu der oben bereits betrachteten Szene des Streits im Zug zurück. Die Paarinteraktion, die sich über den gesamten Verlauf der Sequenz erstreckt, vollzieht sich dabei in einer Entwicklung, in der die Gesten der Schauspieler immer schneller, immer aufgeregter und ausladender werden, während der Kader und die Montage sich eher zurücknehmen (siehe oben). Während ich oben in der Analyse mehr die

gesamte Entwicklung der Sequenz fokussiert habe, gehe ich nun noch einmal auf bestimmte hervorgehobene Momente ein.[88] Ähnlich wie in PHILADELPHIA STORY zeigen sich hier bildlich-momenthafte sowie zeitliche Symmetrien, welche die Paargesten formen.

Die Gestenentsprechungen im Schauspiel sind ein zentrales Inszenierungsprinzip der Szene. Sie lassen sich über die Bewegungsqualitäten aufzeigen. Im ersten Abschnitt sieht man erst Lilly (Abb. 26) und dann Oscar (Abb. 27) jeweils eine ähnliche Geste ausführen.

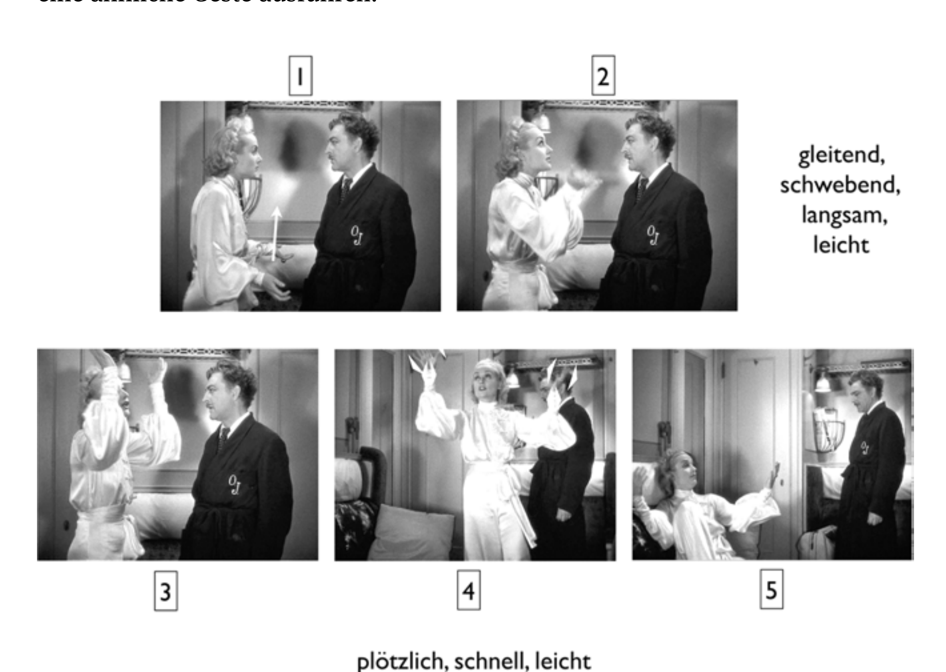


Abbildung 26: TWENTIETH CENTURY – Eine Geste von Carole Lombard. (zur Verdeutlichung der Gestenbewegung wurden den Standbildern grafische Formen hinzugefügt. Farbabb. siehe Anhang)

Lilly macht eine beidhändige Geste mit nach oben geöffneten Handflächen. Die Geste ist nach oben hin langsam, schwebend-gleitend und als leicht wahrnehmbar, bevor sie dann ihre beiden Hände in flatterhaften, kurzen und abrupten Bewegungen nach oben hin ausschwenkt, demonstrativ ihren Kopf abwendet und sich plötzlich aufs Sofa fallen lässt, worauf sie eine weitere Flatterbewegung mit beiden Händen zur Seite hin macht. Während ihre beiden Arme über ihrem Kopf

88 TC: 1:07:17–1:14:33.

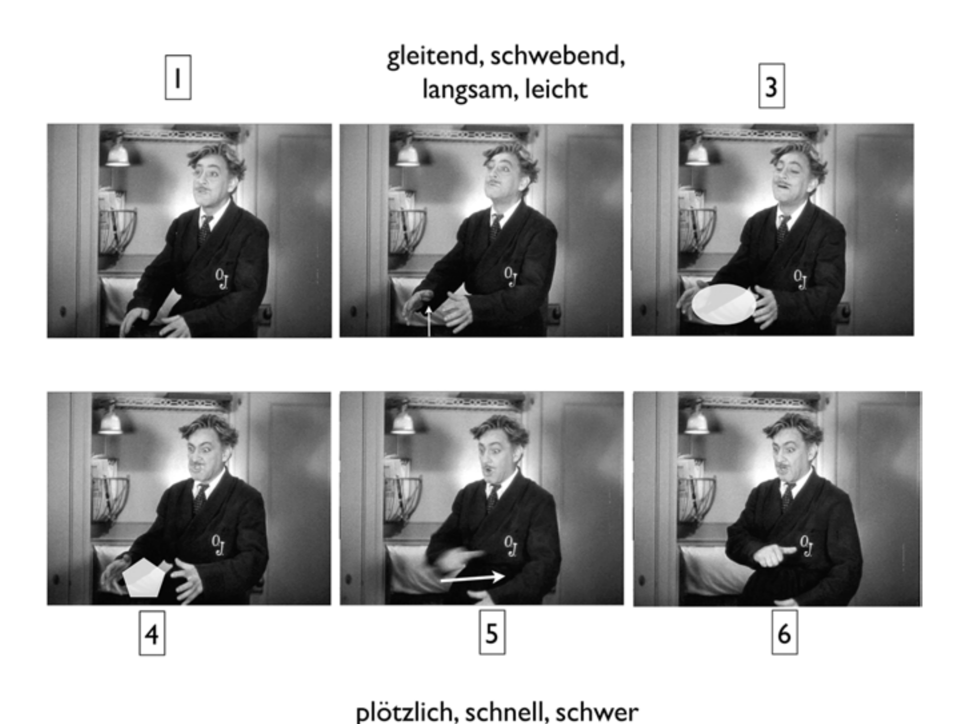


Abbildung 27: TWENTIETH CENTURY – Geste von John Barrymore. (zur Verdeutlichung der Gestenbewegung wurden den Standbildern grafische Formen hinzugefügt. Farbabb. siehe Anhang)

schwirren, springt die Montage in eine Ansicht, welche beide von etwas weiter weg zeigt. Wiederum wird eine Gestenbewegung durch einen Einstellungswechsel betont und dynamisiert. Wenige Sekunden später sieht man Barrymore im Gegenschuss von etwas näher. Er formt mit beiden Händen vor seinem Bauch eine dreidimensionale runde Plastik, die er sanft nach oben und dann zur Seite hin modellierend ausdehnt.[89] Es ist eine Bewegung, die in schwebenden, leichten und gleitenden Bewegungsqualitäten angelegt ist (Abb. 27). Diese milde Bewegung wird plötzlich unterbrochen durch einen Stimmungswechsel: Seine Gesichtszüge ziehen sich forsch zusammen, beide Hände verkrampfen starr, die imaginäre Plastik scheint sich zu verhärten. Dann macht er eine pfeilartige Verweisgeste vor seinem Bauch zur Seite weg, mit dem ausgestreckten Daumen und einer geballten Faust. Die Bewegungsqualitäten sind direkt, schnell, hart und kurz, dynamisiert. Durch die fast exakte Wiederholung der Bewegungsqualitäten auf der Ebene des

89 Zu den verschiedenen Darstellungsmodi von Gesten siehe Müller 1998, S. 104-130.

Schauspiels als auch durch die Schuss-Gegenschuss-Montage werden die Einzelgesten so aufeinander bezogen, dass man sie als zusammengehörig wahrnimmt. Die Gesten entsprechen sich in manchen Formen und Bewegungsqualitäten, wandeln sich aber auch leicht ab. Das Grundmuster beider Körperdynamiken ist, dass beide zunächst beide Hände nach oben heben, langsam und bedacht und dass dann ein abrupter Wechsel in dargestelltem Gefühlsausdruck (und entsprechend in den Bewegungsqualitäten plötzlich, schnell) stattfindet. Auch im weiteren Verlauf der Szene werden immer wieder synchrone und symmetrische Formen von Paarbildern hergestellt. Der Kader und die Montage rahmen, wiederholen die Gesten. Gegen Ende der Szene werden die Schauspielbewegungen immer eigenwilliger.

Diese Analysen zeigen, dass und wie in TWENTIETH CENTURY ein höchst prominentes Bild für die Ehe evoziert wird, so dass man auf der Ebene der Zuschauererfahrung ein Gemeinschaftswesen wahrnimmt. Dieses setzt sich aus mehreren Elementen zusammen. Da ist zum einen der Bildkader, der ein Wechselspiel zwischen Einstellungsgröße und -länge, Kamerabewegungen und Montage ist. Er beobachtet das Paar, rahmt es, verfolgt sein Verhalten und verschaltet sich immer wieder mit besonders exponierten, auffälligen Gesten.[90] Es gibt hier Bewegung und Gegenbewegung vom Kader bzw. der Montage aus. Eine Einzelgeste versucht sich allein besonders hervorzuheben, doch ein Einstellungswechsel unterbricht die Geste. Der Kader lässt den einzelnen Schauspieler niemals ausreden, immerschon wird er unterbrochen, vom Schnitt, von anderen Schauspielern, von Nebensächlichkeiten. Daher kann man sagen: die Kamera ist nahezu blind in Bezug auf den individuellen Emotionsausdruck. Der Kader ist dynamisch-involviert immer dann, wenn es um das Gemeinsame geht, wenn eine gestische Wiederaufnahme oder Resonanz auf dem Programm steht. Er hat das gemeinschaftliche Agieren, die Extrovertiertheit und das Kommunizieren im Blick. Hat er das Paar fest im Griff, dann ist er meist ruhig, zurückhaltend und lässt lange Einstellungen mit kleinem Bewegungsspielraum zu. Dynamisch sind dann nur die punktuellen Akzentuierungen. Dann sieht man das Paar als oszillierende Punkte, als leichte und extrem dynamische Formen einer Bildspannung.

90 Dass Komödien oft von Gemeinschaft (Paar oder Gruppe) und selten von Individuellem handeln, hat Seeßlen auch anhand desMännerpaares Laurel und Hardy bemerkt: „Beider Sehnsucht nach einem unkomplizierten, aggressionslosen Leben scheitert an der komplementären und doch auch konträren Beschaffenheit des andern, den man nicht los wird, da man kein *Ich* kennt, sondern nur ein gespaltenes *Wir*.“ Seeßlen 1976, S. 67.

Geschwindigkeit und Distanz – Das Nichtigwerden individueller Gesten in ADAM'S RIB

Ein weiteres Beispiel für Gemeinschaftsgesten möchte ich mit einer Szenenanalyse von ADAM'S RIB[91] aufzeigen: Gesten, die von einzelnen Körpern ausgeführt werden, aber durch die Bildkomposition so zueinander gefügt werden, dass sie wie eine gemeinschaftlich erzeugte Geste wirken. Es ist eine Szene, die den Ehebruch und seine Folgen thematisiert.[92] Zeigte der Film zu Anfang eine konkrete Konstellation, in der Ehebruch begangen wurde (woraus der Gerichtsfall entstand), geht dies in der Wiederholung mit einer Verschiebung einher. Thematisiert wird der Ehebruch jetzt nicht mehr nur auf einer konkreten Ebene der Handlung, sondern auf einer Meta-Ebene: Die beiden Anwälte nehmen einen Flirt zum Anlass – Adam (Spencer Tracy) stellt seine Frau Amanda (Katharine Hepburn) zur Rede – um theoretisch und moralisch ihre Einstellung zur Geschlechter-Gerechtigkeit zu erörtern.

Am Anfang der Szene sitzt Amanda mit ihrem Verehrer Kip (David Wayne) in seinem Appartement. Kip versucht eine Annäherung und drängt Amanda zu einem Kuss, wobei er ihren Oberkörper rückwarts nach unten biegt. In diesem Moment betritt Adam das Appartment, er zielt mit einem Revolver auf die beiden, doch dann beißt er ihn ab, er war nur aus Lakritze und seine Drohung nur ein Spiel, um Amanda eine Lektion zu erteilen.

Bereits hier sind drei „als ob"-Szenarien vertreten. Kip küsst Amanda unter dem Vorwand eines Spiels (er sagt, sie seien wie Ginger Rogers und Fred Astaire); Adam bedroht Kip und Amanda mit einer falschen Waffe, um eine moralische Einsicht zu erzeugen. Zudem erschrecken sich Kip und Amanda in einem oszillierenden Gefüge aus Gesten: Auffällig große Gebärden in übertriebem Spiel werden sichtbar, dann wieder ist das Schauspiel reduzierter. Das Komödienhafte ist, dass man ein Changieren zwischen den mal ernsten Gesten und Gesichtsausdrücken und dann wieder heiteren, auflockernden Performances sieht, die im Spielmodus „als ob" erscheinen. Ebenso geht die Szene weiter.

Montageeinheiten mit längeren, anhaltenden Einstellungen bilden den Abschluss der Szene. Nach dem Moment der Ruhe zerschlägt Hepburn ein Glas. Man sieht die drei Schauspieler als Gruppe zur Tür drängen. Nachdem Amanda ihren Mann beschimpft hat und auf ihn losgeht, da er zur Tür drängt, wird die Szene vom Schauspiel her immer beschleunigter und wechselhafter. Hingegen bleibt die Kamerabewegung relativ ruhig und anhaltend. Rede und Gegenrede voller Zorn und Empörung sind gestisch im furiosen Aufeinanderzugehen

91 ADAM'S RIB (George Cukor, USA 1949).
92 TC: 1:28:38–1:33:05.

erlebbar, ein Staccato von Amandas Sprechsalve („corrupt, mean, rotten, dirty, contemptful …") durchtaktet das Bild hart und abgehackt. Hepburns Bewegungen werden von Wayne wie von einem Schatten verdoppelt. Dadurch erscheint er weniger als eigenständige Figur denn als visuelle Unterstreichung von Hepburns Körperausdruck. Dadurch hat das gestische Aufbrausen mehr Gewicht, da die nach vorne drängenden Körperhaltungen sich visuell verdoppeln. Und so wandelt sich das Bewegungsbild in ein oszillierendes Gefüge, das flirrt, in dem Rede und Widerrede als polare Bildspannungen in einer anhaltenden Kaderbewegung sichtbar werden.

Am Flur angelangt, schiebt Hepburn die beiden Männer wieder zurück ins Apartment, die Tür schließt sich hinter den dreien. Die Kamera bleibt draußen und fährt diskret ein Stück zurück, so wird die gesamte Fluretage aus einer Überblicksposition sichtbar. Klirrende Geräusche und Schreie sind von der geschlossenen Tür her zu hören. Dann geht die Tür erneut auf, alle drei betreten wieder den Flur, Kip mit blutigem Gesicht und zerrissenen Kleidern. Die Kamera zeigt das Geschehen von etwas weiter weg, geht nicht mehr mit mit den einzelnen Körpern. Dir drei übertönen sich, das Stimmengewirr wird von starken, aggressiven Körperbewegungen und aufgebrachten Mimiken begleitet. Dabei zieht sich die Bewegung der drei Streitenden krampfhaft und aufgeregt als fluide Bildkomposition zusammen: Beteuerungen, Überzeugungen, Beschwichtigung und Angriff scheinen darin auf, bis das Schauspielensemble sich aus der zusammenziehenden Bewegung löst, synchron auseinanderstrebt und gleichzeitig hinter drei zuschlagenden Türen verschwindet. Der Nachklapp kommt leise, aber wieder als synchronisierte Bewegung: Die beiden Männer treten noch einmal hervor, laufen wie als Spiegelbild aufeinander zu, dann aneinander vorbei und betreten jeweils das andere, das eigene Apartment. Der Abschluss der Szene setzt die Bewegungen der Schauspieler musikalisch-instrumenthaft ein, hier erst stellt sich aus dem spannungsreichen Bedrohen, Spielen und Entlarven ein Wir-Gefühl her. Ausgerechnet in einer Gewalttat, die unsichtbar bleibt (die verschlossene Tür), vereinigen sich die drei Körper der Schauspieler für die Zuschauerwahrnehmung zum ersten Mal. Die Schauspieler agieren, als wären sie ein Gruppenkörper. So folgt die Kamera nicht mehr den einzelnen Äußerungen, wie vorher zu Beginn des Gesprächs, sondern bleibt anhaltend-distanziert, so dass alle auf einen Blick zu sehen sind (Abb. 28).

Dieser letzte Teil der Sequenz inszeniert eine gemeinschaftliche Interaktion, in der die einzelnen Schauspielbewegungen durch die starke Distanz der Kamera nichtig zu werden scheinen. Alle drei Schauspielbewegungen werden damit noch offensichtlicher als vorher zu ästhetischen Gestaltungselementen: Durch die Synchronität der Körper – mit einem Mal treten sie auseinander, alle drei schlagen gleichzeitig die Türen zu – wird das Abgehen aus dem Bildraum

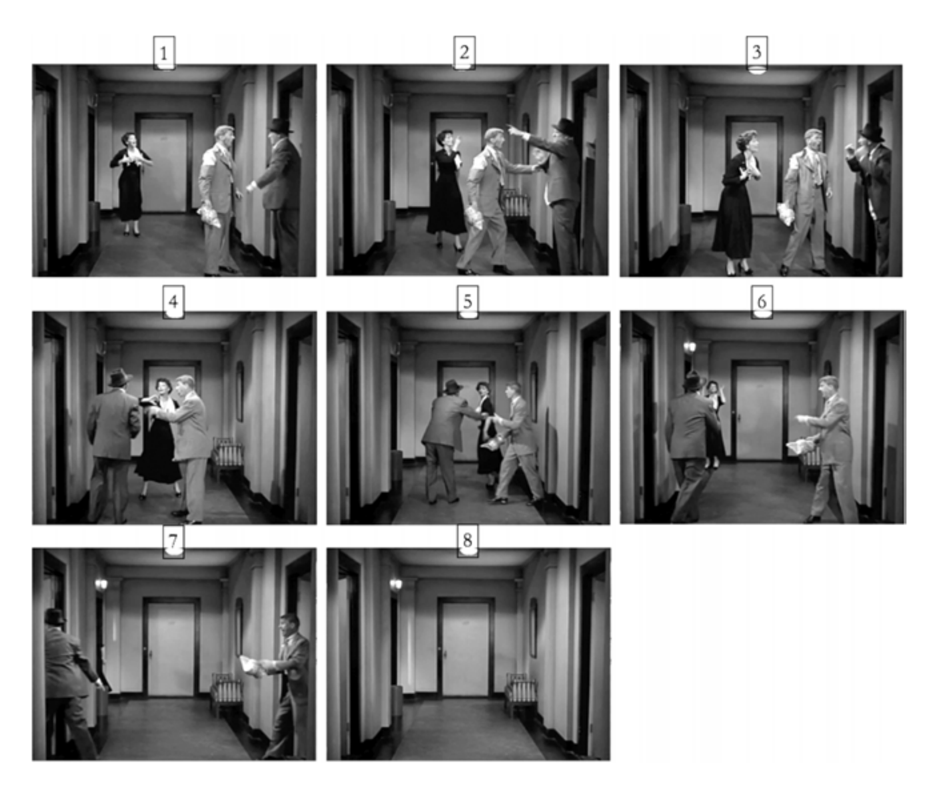


Abbildung 28: ADAM'S RIB– Die distanzierte Kamera.

zu einem gemeinsamen Verschwinden. So verliert jede Geste, jedes Wort, jeder Gesichtsausdruck seine subjektive Seite. Die distanzierte Kamera regiert: Sie orchestriert einen gewalttätigen Streit und Kampf als harmonischen Dreiklang. Dadurch wird der sichtbare Wutausdruck fast aufgehoben, ist kaum mehr für das Zuschauererleben nachvollziehbar. Stattdessen wird er in die ästhetische Gestaltung eingefasst, die ein anderes Gefühl zur Anschauung bringt: Die Körperbewegungen vermählen sich im Bild, obgleich sie auf einer narrativen Handlungsebene Konflikte austragen. Das Wir-Gefühl kommt als plurale, widersprüchliche und sich trotzdem vereinende Bewegung zur Anschauung, seine temporale Struktur ist die des raschen Wechsels und der Gleichzeitigkeit. Die einzelnen Gesten und Mimiken werden in einer Paargeste bzw. Gemeinschaftsbewegung aufgelöst, wodurch Wut, Zorn und Aufregung im Schauspiel äußerlich, fast gegenständlich wirken und dadurch amüsieren. Das Schimpfen von Adam und Amanda, das blutige Gesicht des Verehrers, das Zuschlagen der Türen: All das verharmlost sich in der Zuschauerwahrnehmung durch die

zeitliche Inszenierung, so wie die essbare Pistole die Bedrohung in ein Spiel wandelte. Die Komödie handelt von ernsten Konflikten, doch diese werden nicht ernsthaft behandelt, sondern analytisch reflektiert, seziert und spielerisch parodiert. Das Genießen stellt sich durch das Erleben berauschender Vitalität her, welche sich als Bildmodus an den Zuschauer richtet. Eben dieses Erleben einer anregenden Lebendigkeit und Leichtigkeit nimmt den repräsentierten Emotionen (Furcht, Wut, Bedrohung) Gewicht und Schwere.

Inszenierungsprinzipien kinematografischer Paargesten

Im Folgenden seien nun die mikro-analytisch herausgearbeiteten Ergebnisse zu den Inszenierungsprinzipien kinematografischer Paargesten (und Gemeinschaftsgesten als deren Variante) noch einmal zusammengefasst. Aus den Analysen ergibt sich, dass folgende Prinzipien für die Entstehung von Paar- bzw. Gemeinschaftsgesten ausschlaggebend sind: *(1) Symmetrie*, *(2) Synchronizität*, *(3) Fortsetzung* und *(4) Verstärkung*. Es sind dies die Kompositionsprinzipien, die die Wahrnehmung dieser expressiven Muster bedingen.

Zu (1) Symmetrie. Für die Paargesten spielen insbesondere Kader- und Montagebewegung eine Rolle: Sie rahmen und vereinigen die Gesten und Ganzkörperbewegungen, stellen sie einander kontrastierend und aufeinander bezogen dar. Durch bildkompositorische Anordnungen von Symmetrie wird eine Dyade rein auf der Ebene der Wahrnehmung etabliert. Solche Momente schaffen eine Ähnlichkeitsbeziehung. Dazwischen sind immer wieder Augenblicke, in denen das Bild asymmetrisch (oder ohne Bezug zur Symmetrie) gestaltet ist, wodurch eine gewisse Bildspannung erzeugt wird.[93]

a) Zum einen gibt es das Prinzip der visuellen Symmetrie: Ein establishing-shot etabliert die Zusammengehörigkeit zweier Schauspieler. Die beiden Schauspieler stehen einander gegenüber oder bewegen sich in einer Einstellung, in der sie körperlich symmetrisch zueinander erscheinen. Dabei werden die Schauspieler oft von der Seite gezeigt, so dass sie als Bildpole aufeinander ausgerichtet sind (diese Konstellation hat Deleuze das Binom im Aktionsbild genannt[94]).

---

93 Zu Bildspannungen, Dynamik von Schrägheit und Asymmetrie vgl. Arnheim 2000 (1954), S. 411–442.

94 Zuerst beschreibt das Binom bei Deleuze jedes Duell: „Ein Binom liegt vor, wenn ein bestimmter Kräftezustand auf eine entgegengesetzte Kraft verweist […].“ Deleuze 1997 (1983), S. 195.

b) Zum anderen gibt es zeitliche Formen visueller Symmetrie (oder Wiederholung): Eine Körperbewegung wird von einem Schauspieler ausgeführt und dann (im selben Kader oder in einem Gegenschuss) in derselben Bewegungsqualität oder in ähnlicher Formgestalt wiederholt. Komplexere Formen zeitlicher Symmetrie, in der ganze Einstellungsfolgen wiederholt werden (z.B. die point-of-view-Konstruktion in MRS. AND MRS. SMITH) finden sich als Wiederholungsfiguren wieder, einmal sind sie auf die eine Figur, einmal auf die andere Figur ausgerichtet.

Die symmetrischen Formen der Paargeste in der Screwball Comedy sind Bildformen, die verbunden sind mit einem je spezifischen Wahrnehmungserleben, das von Fixiertheit, Stabilität, Gleichgewicht geprägt ist. Je nach Inszenierung wird mit der Symmetrie ein Bild von Gemeinschaft anschaulich gemacht, jedoch jeweils ganz anders ausgearbeitet. So stellt das Prinzip der zeitlichen Symmetrie in der Schlafzimmerszene in THE AWFUL TRUTH ein Empfinden von zaghaft-zirkulierender Annäherung her, während es in TWENTIETH CENTURY eher eine käfigähnliche, zwanghafte Rahmung des Paares zur Darstellung bringt und so einen Widersinn zwischen Gebundenheit und Freiheit versinnlicht.[95]

Zu (2) Synchronität. Die Synchronität etabliert ebensolche vielfältigen Formen des sinnlichen Empfindens, wodurch immer wieder kurze Augenblicke der körperlichen Übereinstimmung zwischen den beiden Schauspielern geschaffen werden. Unter „interactional synchrony" versteht der Gestenforscher Adam Kendon die rhythmische Synchronität zwischen Gesprächspartnern, etwa wenn der Zuhörer zum Teil die Körperbewegungen und Ausdrucksformen des Sprechenden, seines Gegenübers nachahmt:

> To move with another is to show that one is ‚with' him in one's attentions and expectancies. Coordination of movement in interaction may thus be of great importance since it provides one of the ways in which two people signal that they are ‚open' to one another, and not to others.[96]

Diesem von Kendon für die Alltagskommunikation beschriebenen Prinzip lassen sich auch kinematografische Inszenierungen von Gesprächen zuordnen, welche so gestaltet sind, dass sie erscheinen, als ob ein Paar miteinander ‚schwinge':

---

95 Zur Szene aus THE AWFUL TRUTH siehe Kapitel 3.4. und zur Szene aus TWENTIETH CENTURY siehe 4.3.

96 Adam Kendon: Movement Coordination in Social Interaction. Some Examples Described. In: Shirley Weitz (Hg.): Nonverbal Communication. Readings with Commentary. New York 1979, S. 119–134, hier: S. 132.

a) Die Gleichzeitigkeit im Schauspiel kann monomodal (z.B. in der Gestik) oder multimodal erfolgen (seine Stimmdynamik entspricht ihrer Gestik). Einmal führt das gleichzeitige Sprechen – vor allem bei Hawks – zu einem chorhaften Eindruck. Gesten werden auch synchron in einer ähnlichen Bewegungsqualität dargeboten und so als Ensemble wahrnehmbar. Am Auffälligsten ist das rhythmisch gemeinsame Gehen des Paares, das für einen kurzen Augenblick an die Slapstick-Komödie erinnert.[97]
b) Eine andere Form der Synchronität, die weniger rhythmisch organisiert sind, sondern sich durch eine parallele oder alternierende Inszenierung auszeichnet, ist bereits mit einem metaphorischen Verstehensakt verknüpft. Es geht um Szenen, in denen über etwas geredet wird und ein bestimmter Takt zur Rede sich in einer parallel ausgeführten Handlung manifestiert. Da beide Ebenen in der Zeit synchron zueinander ausgeführt werden, entsteht ein Zusammenhang.[98]

Die Synchronität prägt sich sehr unterschiedlich aus, ist jedoch meist, wie auch die Symmetrie als Bildform, auf ein sinnliches Erleben von Gemeinsamkeit bezogen.

Zu (3) Fortsetzung. In Sequenzen der Fortsetzung wird eine Geste in ihrer Dynamik vom anderen Schauspieler fortgesetzt (in derselben Kadrierung oder in einem Gegenschuss). Es erscheint dadurch, als wären die Körper miteinander verbunden. Dieses Phänomen kann auch mit Punkt 1b (der Synchronizität und Wiederholung) verwischen. Der Unterschied ist jedoch, dass es weniger eine Wiederholungsstruktur als ein rhythmisches Schema ist.

Zu (4) Verstärkung. Einstellungswechsel oder Kamerabewegungen sind häufig damit verbunden, dass Gesten, andere Bewegungen oder Handlungen einer Figur durch den Kader unterstrichen oder betont werden. Die einfachste Form ist die der Fokussierung einer Geste durch eine sie hervorhebende Kamerabewegung. Solche Formen werden dann auch auf zwei Figuren im Miteinander bezogen. Diese Fortsetzung des Schauspiels mit Mitteln der Montage wiederum überführt die sichtbaren Körperbewegungen in das Sehen selbst, in die perzeptiven Formen des Films. Dabei verschränkt sich die Schauspielbewegung mit der der Montage

---

97 Hier ist z.B. BRINGING UP BABY anzuführen, wenn Grant und Hepburn aufgrund der gerissenen Kleidung eng umschlungen miteinander laufen, als wären sie ein Paarkörper. BRINGING UP BABY (Howard Hawks, USA 1938).

98 Auf die Spitze getrieben wird dies z.B. in einer Szene aus MR. AND MRS. SMITH, die ein sexuelles Geschehen versinnbildlicht. Diese Form der Synchronität bezieht etwa die visuell sichtbare Handlung auf etwas verbal Ausgesprochenes. Siehe Kapitel 6.4.

auf eine betonte Weise, so dass bestimmte motorische Bewegungen zu sinnlichen Wahrnehmungsbewegungen der Zuschauer werden. Ich gehe davon aus, dass dieses Prinzip stark dynamisierend und involvierend ist, dass es eine paradigmatische Form für die affizierende Form in der Komödie oder sogar im Film generell ist, da das Dargestellte aus der Objektfunktion herausgelöst wird.[99]

Kinematografischen Paargesten, die durch eine oder alle vier der Kompositionsprinzipien evoziert werden, können Szenen rhythmisieren oder andere zeitliche Wirkungsweisen bedingen. In einer Häufung und durch Wiederholung werden sie zu hervorgehobenen Augenblicken der Verschmelzung, welche über die Dauer der Szene das Erleben von *Wir-Gefühlen* bedingen.

Zeitliche Inkongruenzen

Zu den Beobachtungen darüber, wie expressive Körperbewegungen durch kinematografische Verfahren so erscheinen, als würden sie sich vereinigen, tritt nun eine weitere Komponente hinzu, die bisher am Rande blieb: es ist die *exzentrische Geste*. Innerhalb des Gemeinsamen (der Symmetrie und Synchronie) stellt sich die exzentrische Geste als ein widerstreitendes Element her. Sie ist der auffällige, zum Teil aus der Rolle fallende, einzelne Schauspielerkörper. Sie ist in gewisser Weise das Kontrastmittel zum Paar- oder Gruppenbild. Rahmt der Kader das Paar als eine Einheit – stellen die symmetrisch oder synchron organisierten Orchestrierung im Schauspiel das Gemeinsame her –, so gibt es zwischen diesen Gruppen-Inszenierungen immer wieder eine singuläre Geste, die sich im Widerstreit dazu verhält, die versucht, aus dem Rahmen auszubrechen, ihn zu sprengen. Die exzentrische Geste ist der individuelle Emotionsausdruck par excellence, welchem die filmische Inszenierung jedoch keinen Raum zugesteht. Der rahmende Kader hat oftmals einen zwingenden Charakter. Er drängt die Schauspieler in einen engen Bildausschnitt oder in eine stark rhythmisierte Montageeinheit zusammen, er lässt die einzelne Geste nicht frei agieren, das Off scheint kaum zu existieren. Dadurch wird die gesamte Energie des Bildgeschehens auf das präsentische On fokussiert. Bricht doch einmal eine exaltierte Geste aus der engenden Rahmung aus, dann wird diese unmittelbar in das gemeinschaftliche Geschehen zurückgeholt, etwa durch einen Gegenschuss, oder indem die Kamera nach hinten aufzieht, sich distanziert und damit die einzelne Geste sofort auf ihr Gegenüber oder auf eine Gruppe bezieht.

---

99 Entsprechend zum Aspekt des „Transponierens“ bei Arnheim bzw. Kappelhoff siehe Kapitel 2.4.

Das einzelne Schauspiel widerspricht auf diese Weise immer wieder den ruhigen, dauernden oder nur punktuell springenden Einstellungswechseln des Kaders. Die expressiven Formen des Schauspiels sind oft übertrieben, die einzelnen Gesten ringen um Aufmerksamkeit, sind groß, oftmals fingiert und plastisch. Andauernde Bewegungen werden immer wieder von Bewegungsqualitäten des Plötzlichen, der überraschenden Reaktion, der Kürze und Schnelligkeit im Schauspiel unterbrochen.

Indem der ruhige und stete Kader die plötzlichen Einzelbewegungen aufeinander bezieht, indem sie als aufeinander ausgerichtet erscheinen, werden sie zu Paargesten, zu oszillierenden Kräften, zu einem Spannungsgefüge, das ständig auseinander zu brechen droht (durch exzentrische Gesten), aber immer wieder in die binäre Form der Aktion (durch den Kader) zurückgeführt wird. In dieser Spannung zwischen frecher, sich selbst-behauptender Einzelgeste und rahmendem, engendem Kader sind die oben beschriebenen Szenen angelegt. Das Wir-Gefühl etabliert sich zeitlich auf der Basis einer Bildsammlung als immer wieder neu ansetzende Spannkraft, um alle Elemente, die verloren zu gehen drohen, wieder aufzulesen, wieder einzuholen.

Es sind hier zwei Synchronisierungsmomente zu nennen. Zum einen ist da die *Paargeste*, die Entsprechung von zwei Gesten oder Ganzkörperbewegungen. Die Kamera stellt dann gewissermaßen eine rhythmische Korrelation oder Responsivität zwischen dem Paar her, sie bezieht die Gesten der Einzelnen aufeinander, sei es durch Schuss-Gegenschuss, oder auch durch subtile Formen der Rückfahrt, wodurch die Einzelgeste als sich immer schon im Bezug zum Gegenüber befindend dargestellt wird. Zum anderen geht es um die rhythmische und tempobedingte Responsivität zwischen *Kader und Zuschauerblick*. Dabei verfolgt die Kamera das Handeln, die Aktion einer Figur. Mit leichten Mikro-Bewegungen nimmt sie das räumliche Interagieren der Schauspieler auf, mitunter bildet der Kader selbst ähnliche Bewegungsqualität aus wie die Schauspieler-Geste, wird kongruent zu ihr, dann lässt sich von einer Responsivität von Geste und Kader sprechen. In dieser Form dominiert die Entsprechung von Kamerabewegung zum Einzelkörper. Dadurch geht ein bildlich-perzeptives Mitschwingen in die Filmerfahrung ein.

In der Erzeugung von *Wir-Gefühlen* ist dabei also an eine zeitliche Verbindung von zwei dargestellten Körpern sowie deren Bezug zu einem Zuschauererleben zu denken. Der Zuschauer blickt nicht wie von außen auf das Szenario, sondern ist durch bestimmte Strategien filmischer Komposition mit den Bewegungen des Schauspiels perzeptiv verbunden. Diese zweifache Responsivität auf Bildebene stellt für den Zuschauer das ständige Oszillieren einer Bezugnahme her: In die Paargeste wird die Zuschauerposition auf diese Weise als dritte

Instanz miteingefasst.[100] Erst der Wechsel dieser beiden Modi der Synchronisierung bedingt das affektive Mitschwingen des Zuschauers. Erst dadurch wird es möglich, das, was man im Zuschauererleben als eigene Affektivität erfährt, etwa das Erleben von Spannung und Leichtigkeit, auf die dargestellten Figuren rückzubeziehen, ihnen das zuzuschreiben, was doch im Wesentlichen die Montage herstellte.

Die Heiterkeit, die mit den oben beschriebenen Szenen zusammenhängt, besteht im Wesentlichen in einem angenehmen Kontrast bei gleichzeitigem Ähnlichkeitsempfinden: dass man die einzelnen Gesten in Missstimmung, Wut und Zorn zueinander erlebt und gleichzeitig dieselben Körper in höchster Eleganz und Vitalität sich entfalten sieht, ist Ausdruck dieser widersprüchlichen Konstellation. Die dynamische Entfaltung ist dabei wesentlich, sie ist die Trägerin des Ausdrucks. So wie man in der Geste den Affekt als sich über die Zeit durch abwechselnde Bewegungs- und Ausdrucksqualitäten hervortreten sieht, so sieht man in expressiven Mustern filmischer Bilder ebenfalls eine bestimmte Dynamik, die über Tempi und Bewegungsqualitäten als Kraft oder Energie spürbar wird. Um mit Auguste Flach, wie eingangs erläutert, zu sprechen: Es ist die *Zeitlichkeit* sowie die *Intentionalität* der Ausdrucksbewegung, welche das Affektive bedingt.[101] In Formen kinematografischer Expressivität werden die sichtbaren Menschen (die Gesichter, Gesten, die Paaransichten etc.) in einem Wechsel aus Nähe und Distanz, aus verschiedenen Perspektiven, Bewegungsqualitäten und Zeitmustern präsentiert. Diese bringen einen verkörperten Bezug zum Ausdruck, wodurch eine Affektivität, eine Haltung zu dem, was gezeigt wird, anschaulich gemacht wird.[102]

Im Fall der Komödien ist dies häufig eine Konfliktdarstellung, die sich auflöst in Momente der Verschmelzung. Eine so erzeugte Leichtigkeit hebt die verhandelten Beziehungsprobleme und Widrigkeiten auf und nimmt ihnen Schwere und Ernst. Es ist der Kontrast, der den Lachanlass bestimmt. So ist das Phänomen des Lachens von Plessner als eine Ambivalenzerfahrung charakterisiert worden, in Erweiterung der Bergsonschen Kategorie des Komischen (das Steife, Mechanische und das Lebendige):

---

100 Die Komödien inszenieren ihr Verhältnis zum Zuschauer ähnlich wie im Suspense, wo der Zuschauer als die dritte Komponente zusammen mit Film und Regisseur eingefasst ist, wo ebenfalls die filmischen Formen Geheimnisse und intime Verbünde zwischen einer erfahrbaren Instanz und dem Zuschauer herstellen.

101 Siehe Kapitel 2.3.

102 Auf den Film bezogen verstehe ich *Intentionalität* im Sinne Sobchacks als leibgebundene, durch das Filmbild erzeugte Ausrichtung und Haltung auf das zu sehende Objekt, wodurch eine Reflexion, ein Denken, ein Wille oder eine gefühlsmäßige oder moralische Haltung zu etwas anschaulich wird. Sobchack 1992, z.B. S. 280.

> Der Nachdruck liegt nicht so sehr auf dem Konflikt zwischen Lebendigkeit und Steifheit, auch nicht auf den Formen, in denen Lebendigkeit und Steifheit erscheinen wie etwa in Individualität und Typus, als vielmehr auf der Gegensinnigkeit, die gleichwohl als Einheit sich vorstellt und hingenommen werden will.[103]

Gleiches trifft für die beschriebene Form der Paargeste zu: Nicht eine einzelne Bewegung ist per se komisch, sondern die Art und Weise, wie die Einzelbewegung jeweils gegen eine Rahmung und Enge ankämpft, aber ständig daran scheitert, da sich die Rahmung darüber hinwegsetzt und sie mit anderen verstreuten Bildelementen zur Einigkeit zwingt. Dadurch wird die Paradoxität eines Gemeinsamen – ähnlich einer ‚Gegensinnigkeit als Einheit' (s.o.) – wahrnehmbar, die nicht die dargestellten Figuren meint, sondern erst auf der Ebene der Zuschauerwahrnehmung existent wird.

Plessner beschreibt, wie der Mensch vom Lachanlass der „Ambivalenz, Mehrdeutigkeit, Mehrsinnigkeit, Sinnüberkreuzung"[104] sowohl gebunden als auch auf Abstand gehalten wird, wodurch die Situation für ihn unbeantwortbar wird. Eine solche Paradoxität buchstabiert das Genre der Screwball Comedy permanent aus und findet auf diese Weise bildlich-anschauliche Formen für Ehe und Gemeinschaft, für Kompromiss und Aushandlung, einen Konflikt zwischen Einzelnem und Gemeinschaftlichem.

Die Paargeste in ihrer ‚Gegensinnigkeit als Einheit' kann auch auf die Ebene der Narration, auf narrative Eigenschaften bezogen werden. So schreibt etwa Geoff King:

> Other dynamics also push towards an integration or reconciliation of opposing qualities. The protagonists of romantic comedies are often established at the start as adversaries – either directly in conflict or as embodiments of different qualities, or both – whose differences are eventually reconciled.[105]

Doch meine These ist, dass die erzähldramaturgischen Elemente der Komödien zum größten Teil auf den verkörperten Dimensionen filmischer Komposition basieren. Die Bildform und die inszenierten Assoziationen durch die Rede bestimmen das fiktive Geschehen, die Diegese und eine damit verbundene Plotentwicklung. Denn man weiß oft schon in den ersten Minuten des Films, welches Paar sich am Ende vereinigt und welches ein ‚uneigentliches' Paar ist, das sich trennen wird. Doch dieses Wissen ist keineswegs durch abstrakte Informationsvergabe hergestellt. Vielmehr ist es die filmische Expressivität selbst, welche die Basis der Dramaturgie bestimmt.

103 Plessner 2003 (1945), S. 294.
104 Plessner 2003 (1945), S. 328.
105 Geoff King: Film Comedy. London 2002, S. 53.

4.5 Ausklang

Der Zusammenhang von Geste und Kader, von schauspielerischer und filmischer Expressivität stand im Vordergrund dieses Kapitels. Zunächst ging es darum, die Eingebettetheit körperliche Bewegungen in das Filmbild theoretisch zu erörtern. Um dies näher zu beleuchten, wurde ein Bewegungsvokabular entwickelt, welches an den Tempi, Bewegungsqualitäten und Verlaufsformen ansetzt. Da die Bewegungsqualitäten unabhängig von den Modalitäten sind, in denen sie sich manifestieren, eignen sie sich, um die filmischen expressiven Formen, die gleichzeitig Formen des Sehens und damit Wahrnehmungsbedingungen sind, auf Formen gestisch-schauspielerischer Expressivität zu beziehen. In den Analysen zeigte sich, dass das, was man in den Komödien als Paarinteraktion erlebt, entscheidend von den inszenatorisch-ästhetischen Mustern geleitet ist. Gehobenheit, Enthobenheit und Leichtigkeit sind für die Affektpoetik der Screwball Comedies prägend.

Mit der *Paargeste* konnte ein zentraler Bildtypus der Komödie identifiziert werden. Diese zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie ein gemeinschaftliches Gefühl von Vitalität und Freude modelliert, ein *Wir-Gefühl*. Zum einen wird bildlich die Responsivität zwischen zwei Schauspielerkörpern etabliert, die dadurch im Paarmodus erscheinen, zum anderen entsteht eine Responsivität zwischen einzelner Schauspielbewegung und Kamera- bzw. Kaderbewegung. Durch diese Wechselform, die sich allein auf der Ebene der sich entsprechenden Bewegungsqualitäten vollzieht, synchronisiert sich die Zuschauerwahrnehmung mit den Entsprechungen der gestischen Interaktion des Paares.

5 Scherzando – Das kommunizierende Gesicht oder die Ehe als Ökonomie der Affekte

5.1 Auftakt

Auf die Gesichter der Schauspieler wird man in TWENTIETH CENTURY in doppelter Hinsicht aufmerksam. Man sieht echte Schauspieler, die verschiedene Rollen verkörpern: eine Schauspielerin und einen Regisseur. Die Gesichtsausdrücke variieren stark, sind maximal ausdrucksvoll oder gleichgültig. Doch zwischen diesen verschiedenen Darbietungen scheint immer wieder eine subtile Verbindung auf; immer wieder sieht man in den Ausbrüchen von Zorn und Wut, mit welchen sich die Protagonisten in ihrer Auseinandersetzung konfrontieren, zarte Bande, feinste Nuancen von amouröser Hingabe und verdecktem Eros. TWENTIETH CENTURY verquickt das Thema des Schauspielens mit dem Thema menschlicher Bindungs- und Beziehungsfähigkeit. Dabei erscheinen die Gesichter auch abseits der Theaterprobe höchst inszeniert, so als wollte man den Gesprächspartner unbedingt für sich einnehmen: Den traurigen Blick versteht man als Weise, des Anderen Aufmerksamkeit zu erlangen; der Einsatz von Tränen führt zu einer Intensivierung des Gesprächs; die erschrockene Hand am Brustkorb lässt das Gegenüber erschaudern. Das tiefe Raunen von Oscar Jaffe (John Barrymore), mit dem er seine vermeintliche Selbstmordabsicht offenbart, gilt nur etwas, wenn seine Spielpartnerin Lilly Garland (Carole Lombard) darauf auch angemessen reagiert, bestürzt ist, zu ihm eilt oder in Ohnmacht fällt. Man erkennt in den mimischen Interaktionen die Erwartungshaltung des Eitlen, des Selbstbezogenen. Doch das Vorherbestimmte geschieht nicht, Lilly ignoriert seine pathetische Rede und schleicht sich heimlich aus dem Bild. So verpufft die Wirkung seiner pathetischen Gebärde, da sie keinen Widerhall findet. TWENTIETH CENTURY und die anderen Screwball Comedies entwerfen kaum romantische oder sehnsuchtsvolle Bilder. Nicht das subjektive Empfinden steht im Vordergrund, sondern der aufgezeigte, offensichtlich gespielte und kommunizierte Gefühlsausdruck.

In den Screwball Comedies sieht man immer wieder Gesichter der Wut, der Verzweiflung, der Rage und doch scheint sich für den Zuschauer kaum Berührung oder Mitgefühl einzustellen. Standen in den letzten beiden Kapiteln Stimme, Wort und Geste im Zentrum, so geht es in diesem Kapitel um ein weiteres Ausdrucksorgan, um das Gesicht und seine filmische Inszenierung. Dabei wird stärker als in den vorherigen Kapiteln der Zusammenhang

https://doi.org/10.1515/9783110519662-005

zwischen Zuschauergefühlen, Gesichtsausdrücken und konstruierten Figurengefühlen erörtert.

5.2 Das gewöhnliche und das posierende Gesicht

Alltäglichkeiten in der Screwball Comedy

Die Ehe mit ihren Mühen und Routinen wird in dem Genrezyklus der Screwball Comedy gewissermaßen zum Sinnbild der Vorstellung von alltäglicher Wiederholung und notwendiger Wiederherstellung gemeinschaftlicher Kompromisse.[1] In Stanley Cavells Worten wenden sich die Komödien dem Alltäglichen zu: „one's experience of the everyday".[2]

> It is centrally as a title for these three features of diurnal comedy, the comedy of dailiness – its conclusion not in a future, a beyond, an ever after, but in a present continuity of before and after; its transformation of a festival into a festivity; its correction not of error but of experience, or of a perspective on experience – that I retain the concept of remarriage as the title for the genre of films in question. The title registers, to my mind, the two most impressive affirmations known to me of the task of human experience, the acceptance of human relatedness, as the acceptance of repetition.[3]

Cavell fokussiert mit seiner Beobachtung, dass den Remarriage Comedies (das gleich gilt für den übergeordneten Screwball Zyklus) die Erfahrung einer Gegenwärtigkeit, der Wiederholbarkeit eingeschrieben ist. Die Rituale und Gewohnheiten des ehelichen Alltagslebens werden zur Darstellung gebracht. Die menschliche Bindungsfähigkeit ist an die unvermeidliche Kompromissfähigkeit gebunden. Diese Thematik ist jedoch nicht nur in der dargestellten Handlung der Komödien zu finden, vielmehr gestaltet die Ästhetik der Filme die Zuschauerwahrnehmung im Modus des Alltäglichen.

Dieses Verfahren lässt sich auf der Ebene eines bestimmten Bildtypus fassen. Der Bildtypus, um den es im Folgenden gehen wird, ist an das Gesicht gebunden und ähnlich wie *Stimmbild* und *Paargeste* Element der Kommunikation und des Ausdrucksverhaltens, die in den Komödien ansichtig werden. Dabei greife ich (ähnlich wie in den letzten beiden Kapiteln) eine Ausdrucksmodalität des menschlichen Körpers heraus (Gesicht) und beziehe diese auf die filmischen

---

1 Cavell 1981, S. 15. Vgl. Gertrud Koch: Man liebt sich, man liebt sich nicht, man liebt sich: Stanley Cavells Lob der Wiederverheiratung. In: Texte zur Kunst 13 (2003), H. 52, S. 110–118.
2 Cavell 1981, S. 240. Auch Seeßlen sieht in der in Filmkomödie eine Komik, die „historische und ‚alltägliche' Erfahrungen" reflektiert. Seeßlen 1976, S. 10.
3 Cavell 1981, S. 240–241.

Artikulationsformen. Die Tempi der Bewegung sind dabei die Schnittstelle zwischen Schauspiel und filmischer Expressivität.

Das gewöhnliche Gesicht – Neutrale Mimiken und die Nachkommenschaft Kuleschows

Jacques Aumont hat in seiner Studie eine ästhetikgeschichtliche Typologie von Gesichtsbildern im Film entwickelt.[4] Sein Blick auf das Schauspiel ist dabei nicht allein auf die verschiedenen Schauspielstile gerichtet, sondern immer schon auf die filmische Inszenierung bezogen und als historische Analyse der je spezifischen Filmästhetik zu lesen.

Die Inszenierung mimischer Bilder im US-amerikanischen Erzählkino der 1930er und 1940er Jahre beschreibt er mit dem Bildtypus des *gewöhnlichen Gesichts*.[5] Der Bildtypus leitet sich vom Kuleschow-Effekt ab, der seine Nachkommenschaft in der Découpage des klassischen Hollywood-Kinos entfaltet.[6] Das *gewöhnliche Gesicht* als neutrale und reaktive Mimik sei gerade das Gegenteil des Affekt-Bilds bei Deleuze sowie seines historischen Äquivalents, dem expressiven Stummfilm-Gesicht.[7] In der Konzeption des gewöhnlichen Gesichts wird für Aumont die Aussage Hitchcocks zentral, er habe seine Schauspieler für eine Groß- oder Nahaufnahme dazu angehalten, ausdruckslos zu blicken.[8] Hitchcock erklärt im Interview mit Truffaut sein Vorgehen als inszenatorisches Mittel zur optimierten Kontrollfunktion durch den Regisseur:

> Meiner Meinung nach muß der Schauspieler im Film entschieden schmiegsamer sein, eigentlich braucht er überhaupt nichts zu machen. Er muß ein ruhiges und natürliches Benehmen haben, was übrigens gar nicht so einfach ist, und er muß es hinnehmen, daß er

---

4 Er differenziert dabei in vielerlei Hinsicht das Affektbild von Deleuze aus. Während Deleuze sowohl eine Taxonomie der Bildtypen entwickelt als auch eine Geschichte des filmischen Denkens schreibt, ist es Aumont daran gelegen, die Abbildung und Präsentation des menschlichen Gesichts in einen historisch-ästhetischen Zusammenhang zu bringen. Vgl. Aumont 1992.

5 „la face ordinaire", vgl. Jacques Aumont: Das Un-Gesicht. In: Jürgen E. Müller und Markus Vorauer (Hg.): Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre. Münster 1993, S. 215–222.

6 Siehe Aumont 1993, S. 217. Siehe auch Aumont 1992, S. 48–49.

7 Aumont 2003, S. 146.

8 Das Zitat Hitchcocks ist bei Aumont nicht extra aufgeführt, sondern wird nur paraphrasiert. Aumont 1993, S. 217.

> benutzt und vom Regisseur und der Kamera in den Film eingebaut wird. Er muß es der Kamera überlassen, die besten Akzente und die besten Höhepunkte zu finden.[9]

Damit setzt Hitchcock den Status des Schauspiels deutlich herab. Der Darsteller wird für ihn zum materiellen Grund, auf dessen Basis die filmische Inszenierung gestalterisch eingesetzt werden kann. Er hebt die Ausdrucksmöglichkeiten der Kamera hervor, die er personalisiert, da er sie in einem Zug mit dem Regisseur nennt.

Ganz ähnlich wird das neutrale Schauspiel des Kuleschow-Effekts beschrieben.[10] In der mimischen Praxis einer Neutralität vor der Kamera verschiebe sich, so Pascal Bonitzer, die Expressivität vom Schauspielerkörper auf die Montage:

> What was involved [in the Kouleshov-effect, *Anmerkung sg*] was in some way a third stage, a reduction of acting to its zero degree, so that its powers might be delegated to editing alone, to the *auteur*. Gesture, concentration [. . .] and neutrality would thus represent three stages in a progressive domestication of the actor's body [. . .].[11]

Während Hitchcock von der Verbindung zwischen Kamera und Regisseur spricht, nennt Bonitzer für den Kuleschow-Effekt die Montage und den *Auteur* als interagierende Partner. Das Gesicht tritt in der klassischen Découpage nicht mehr in seiner Einzigartigkeit prominent hervor, sondern wird zum Bestandteil unter vielen. Aumont begreift Hitchcocks einflussreich gewordenes Diktum von der neutralen Mimik folgendermaßen:

> Die bewusste Inexpressivität sollte den leichten Übergang von einer Einstellung zur nächsten gewährleisten, ohne daß das Gesicht Widerstand leistete, ohne daß es *haften* blieb.[12]

Das gewöhnliche Gesicht bestimmt Aumont demnach als tendenziell inexpressiv, neutral und transparent, es sei darauf ausgerichtet, von Einstellung zu Ein-

9 Hitchcock in François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? (1973/1966). München 2003, S. 101.
10 Das Experiment wird beschrieben von Wsewolod Pudowkin: Das Modell anstelle des Schauspielers (1929). In: ders.: Die Zeit in der Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen. Berlin 1983, S. 355.
11 Pascal Bonitzer: Hitchcockian Suspense. In: Slavoj Žižek (Hg.): Everything You Always Wanted to Know about Lacan (but Were Afraid to Ask Hitchcock). London/New York 1992, S. 15–30, hier: S. 17.
12 Aumont 1993, S. 217.

stellung überzugehen.[13] Daher steht es auch nicht für sich, verweist nicht auf sich zurück, nicht auf seine Individualität, vielmehr sei es zirkulär und austauschbar.[14] Die Beschaffenheit des Gesichts fasst Aumont als Oberfläche, welche den Sinn anderer Bilder aufnehme und sich selbst wiederum in andere Bilder einschreiben könne.[15] Die Gesichtsbilder wechselten sich im klassischen Hollywood-Kino vor allem im Bezug auf ein narratives Geschehen ab, so dass sich alle Elemente der Erzählung unterordnen.[16] Dass diese im Erzählkino funktional im Hinblick auf die Handlung seien, ist kein neues Argument. Doch Aumont setzt dies in Verbindung mit audiovisuellen Bildformen und filmischer Expressivität.

Er ordnet den verschiedenen Gesichtsbildern ökonomische Prinzipien zu – im marxistischen Vokabular: Im Gegensatz zum ‚Gebrauchswert' des Stummfilmgesichts, dessen Ausdruck an das einzelne Gesicht, an die Dauer und Intensität der mimischen Regung gebunden ist, stellt sich das Gesicht in der Kontinuitätsmontage des klassischen Films durch das Prinzip des Tauschs dar.[17] Ökonomische Prinzipien bestimmen nicht nur Hollywoods Filmproduktion mit ihren zerlegten Arbeitsprozessen, sondern werden auch in den Filmen selbst reflektiert.[18] Ist die Automatik von Fließband und Maschine u.a. ein Bezug für Slapstick und Komödie rund um das Thema Arbeit (z.B. in MODERN TIMES), so wenden sich die Screwball Comedies mit pragmatischem Blick den Tauschbeziehungen im zwischenmenschlichen Alltagsleben zu, in Ehe, Freundschaften, Familie, Arbeitsbeziehungen.[19] Die Gesichter treten im klassischen Kino funktional in Bezug auf das Erzählte auf, werden eigens zu Mitteln eines Tauschs innerhalb der Bildästhetik.

So ist das Gesicht, wie Aumont schreibt, generell der „Ort von sozialen, interpersonellen und intersubjektiven Funktionen, der Ort der Kommunikation (der Höflichkeit, der Konversation, des höfischen Diskurses), der Ort der Expression"[20]. Die Expressivität des gewöhnlichen Gesichts liegt nicht im individuellen Ausdruck,

13 „[C]omme jeton du jeu sémiotique", Aumont 1992, S. 48.
14 „[U]ne figure toujours échangeable contre d'autres figures", Aumont 1992, S. 48.
15 Aumont 1992, S. 49; Aumont 2004, S. 27.
16 Aumont 1992, S. 49, S. 59.
17 „[L]a valeur d'échange", Aumont 1992, S. 48. „[U]n pur opérateur de sens, de récit et de mouvement", ebd., S. 49.
18 Vgl. Cavell 1981, S. 5. Deleuze sieht das Prinzip ökonomischer Sparsamkeit als mit den Ästhetiken des Bildes verbunden, so etwa im Aktionsbild der kleinen Form angesiedelt, in den B-Movies oder Komödien, dem Detektivfilm des klassischen Hollywood-Films etc. Deleuze 1997 (1983), S. 220.
19 Seeßlen 1976, S. 49.
20 Aumont 1993, S. 217.

sondern zwischen den Einstellungen, im Zirkulieren der Bilder.[21] Die Ausdruckskraft beruht in der Interaktion, im Austausch der Bilder, auf dem sich gegenseitigen Berühren, dem sich Einschreiben einer Einstellung in die nächste. Das einzelne Antlitz ist – für sich genommen – vage, ambigue, mehrdeutig, es ist immer schon auf etwas anderes ausgerichtet, auf ein zweites Bild, einen Gegenstand, auf ein zweites Gesicht.[22] Erst in einer Relation entwickelt sich sein Sinn.

Mit dieser Bestimmung des Bildtypus des gewöhnlichen Gesichts hat Aumont das Aktionsbild der kleinen Form nach Deleuze enggeführt. Wenn Deleuze davon spricht, dass das Affektbild gerade nicht das ist, was man mit dem Gesicht üblicherweise in einer alltäglichen Vorstellung verbindet (z.B. die Individualität)[23], dann kann man genau von einer solchen montagebedingten Aufladung des Gesichts im Aktionsbild sprechen: Im Aktionsbild aktualisiert sich das Gesicht in seinen Bezügen, wird Kommunikationsmittel, wird einer sozialen Gruppe zuschrieben, wird einer Figur zugeordnet, ihren Motivationen, den Handlungen und einer diegetischen Welt, die nicht mehr beliebig, nicht mehrdeutig sind. Das damit verbundene Prinzip einer Verbindung von Objekt und Gefühl fasst Deleuze als grundlegenden Mechanismus für die Fiktionsbildung auf. An die Objekt/Gefühl-Beziehung sei die „sichtbare Verkettung von fiktiver Situation und erfundener Handlung“[24] gebunden:

> Das Paar Gegenstand/Gefühl erscheint also im Aktionsbild als dessen genetisches Zeichen. Der Gegenstand wird in allen seinen Virtualitäten erfaßt (als gebrauchter, verkaufter, gekaufter, getauschter, zerbrochener, geküßter, abgelehnter...) während sich zugleich die entsprechenden Gefühle aktualisieren [...].[25]

Mit diesem Verhältnis werden die Gefühle dinglich vergegenwärtigt, welche die Situation aufrufen (zerbrochen, geküsst, abgelehnt). Die Anordnung von Gegenstand und Gefühl, welche Deleuze für das „Kino des Verhaltens“[26], für das klassische

---

21 „[L]e fait que le visage, affecté par son voisinage, acquiert de l'expression.“ Aumont 1992, S. 49. Oder: „Ce visage est fait pur faire passer, pour émettre et, corrélativement, pour recevoir.“ Ebd., S. 51. Dabei spricht er die Stimme und den Blick (Vektorisierung) als weitere Aspekte des gewöhnlichen Gesichts an, die ebenfalls das kommunikative Geschehen unterstützten, ebd., S. 50–55.

22 Diese Vorstellung vom Gesicht, das sich immer nur im Bezug zu einem anderen Bild, einer anderen Mimik herstellt, leitet sich von Deleuzes Begriff des Aktionsbilds (als Zweitheit) ab. Deleuze 1997 (1983), S. 193–195.

23 Die Wirkung der Großaufnahmen ist, dass sie „die Individuation, ebenso wie die Sozialisation oder Kommunikation verloren“ haben. Deleuze 1997 (1983), S. 140.

24 Deleuze 1997 (1983), S. 215.

25 Deleuze 1997 (1983), S. 216.

26 Deleuze 1997 (1983), S. 215. Die Komödien z.B. von Lubitsch, welche sich als Aktionsbild der kleinen Form ausprägen, erinnern an eine Art Verhaltensexperiment („Kino des

Hollywood-Kino als konstitutiv proklamiert, wird bei Aumont im Bezug auf das Gesicht zum einen verschärft, aber auch in sein Gegenteil verkehrt. Deleuze geht davon aus, dass für das Aktionsbild tendenziell die Regel des Actor's Studios vorherrschend ist (*„nur das, was innen ist, zählt“*[27]), so dass der Schauspieler in seinem Spiel einen Gegenstand mit seinem Gefühl aufladen müsse, dass er dann mit diesem Gegenstand dieses Gefühl zu aktualisieren vermag. Freilich ist dies für Deleuze nur Ausgangspunkt der Überlegungen, diese Aktualisierung sieht er grundsätzlicher an der Zweitheit der Bilder ausgerichtet. Mit Aumont mag man die Anordnung von Gegenstand und Gefühl als umgedreht betrachten, wenn er für das gewöhnliche Gesicht die Schauspiel-Maxime von Spencer Tracy erläutert: Es sei für ihn die einzige Methode, seinen Text zu wissen und zu vermeiden, die Möbel oder die anderen Schauspieler anzurempeln.[28] Das Schauspiel wird so maximal ausdruckslos, neutral, eine physische Materie, die man unterschiedlich einsetzen kann (*nur das, was außen ist, zählt*).[29] Beide Überlegungen überschneiden sich in der Idee von einer Relationalität (im Binom bzw. dem Tauschwert).

Deleuze schreibt: „Nicht etwa daß der Verhaltensfilm unbedingt die Großaufnahme vermiede [. . .]. Trotzdem kann der emotionale Umgang mit einem Gegenstand, ein Gefühlsakt gegenüber einem Gegenstand, mehr Wirkung erzielen als eine Großaufnahme im Aktionsbild.“[30] Diesen Gedanken spezifiziert Aumont, indem er aufzeigt, dass das Gesicht im klassischen Kino selbst gegenständlich eingesetzt werden kann. Der Affekt ist in einer solchen Konstellation jedoch nicht inexistent, vielmehr verschiebt er sich (vom Schauspiel zum Gegenstand) auf das Schauspiel *als* Gegenstand: auf die Montage. Die Konsequenz ist eine radikale Äußerlichkeit als Maxime auf der Ebene des Einzelgesichts. Die Ausdrucksbewegung liegt in den Austauschverhältnissen der verschiedenen Einstellungen von Gesichtern im Wechsel, in der changierenden Bezugnahme.

Der Bildtypus des gewöhnlichen Gesichts lässt sich an einer Szene aus MR. AND MRS. SMITH[31] zeigen. Man sieht zunächst die Eheleute von der Seite am

---

Verhaltens,“ ebd.), das man in seinem Dualismus beobachten kann. Im Falle des Binoms als besondere Variante des Aktionsbilds ist damit eine duell-ähnliche Situation beschrieben, „wenn ein bestimmter Kräftezustand auf eine entgegengesetzte Kraft verweist.“ Ebd., S. 195.

27 Deleuze 1997 (1983), S. 15.

28 „[L]a seule méthode: savoir son texte et éviter de se cogner dans les meubles et les autres acteurs“, Aumont 1992, S. 47.

29 Pudowkin beschreibt das so: „Ich glaube, die entscheidende Gefahr für den, der vor der Filmkamera steht, ist es – wie man so sagt – ‚schauspielerisch zu spielen‘. Ich möchte nur mit realem Material arbeiten [. . .]. Ich habe versucht mit Menschen zu arbeiten, die noch niemals eine Bühne oder einen Film gesehen hatten.“ Pudowkin 1983 (1929), S. 356.

30 Deleuze 1997 (1983), S. 216.

31 TC: 0:06:55–0:09:44.

Frühstückstisch sitzen. David Smith (Robert Montgomery) und Anne Smith/ Krausheimer (Carole Lombard) sitzen am Tisch, einander gegenüber. Die Einstellung zeigt das Paar in symmetrischer Anordnung von der Seite (Abb. 29).



Abbildung 29: Szene am Frühstückstisch – MR. AND MRS. SMITH.

Mit dem Einsetzen der Schuss-Gegenschuss-Montage und den Nah- oder Großaufnahmen entspinnt sich eine Unterhaltung, welche innerhalb der filmischen Inszenierung um zwei reaktive Mimiken kreist. Dabei ist der Gegenstand des Gesprächs nicht allein der Inhalt der Worte als der Wechsel einer geteilten Stimmung, die von friedlich über insistierend, von bemüht zu enttäuscht, beleidigt übergeht. Die Stimmung wird dabei hauptsächlich durch den Wechsel des *gewöhnlichen Gesichts* in der Schuss-Gegenschuss-Montage evoziert. Hierbei ist anzumerken, dass die Gesichter nicht durchweg ausdruckslos, sondern nur tendenziell neutral sind. So gibt es durchaus mimische Regung, doch diese werden vom Schnitt unterbrochen, dürfen sich nicht entfalten (Abb. 30).

Die Mimiken beider Schauspieler werden jeweils als reaktiver Teil auf das bisher Gesehene und Gehörte dargestellt. Kein Blick steht für sich, nur in der Montage konstituieren die mimischen Regungen sich als Affekte. Die Einheit beschreibt anfangs einen oszillierenden Schnitt- und Sprechrhythmus, der zunächst ein langsames Hin und Her ist, dass sich dann durch die Stimmklänge beschleunigt und dann auf einem Plateau gehalten wird. Hierauf folgen Nahaufnahmen. Man sieht Montgomerys ausdrucksloses Gesicht, in das sich Lombards Frage einzuschreiben scheint: „Remember rule number seven?“.




Abbildung 30: Der Wechsel aufeinander bezogener Mimiken – MR. AND MRS. SMITH.

Die Bildform des gewöhnlichen Gesichts ist nicht rein visuell, vielmehr leitet sie sich von der im Drehbuch vorgegeben Dialogizität ab. Aumont sagt: „The ordinary face communicates, it can even seduce, but its role is to disseminate words, words of order."[32] Das Wort und die Stimme sind demnach Teil seines kinematografischen Verbunds:

> Das gewöhnliche Gesicht ist der Moment der wahrscheinlich makellosen Einheit zwischen Mund, Wort und Stimme, aber unter der Rute des Wortes.[33]

Der Vokonzentrismus ist demnach eng mit dem gewöhnlichen Gesicht verbunden.[34] In der Szene beginnt nun ein neuer Wechsel, Nahaufnahmen werden in schnellerer Abfolge innerhalb des Gespräch dargeboten. Damit verbunden sind stärkere reaktive Bewegungen innerhalb der Mimiken beider Schauspieler (Abb. 31).

Montgomery zieht seine Stirn in Falten, seine Augen blicken klar und hell auf sein Gegenüber. Zur erklärenden, verdeutlichenden Mimik kommt sein rechtfertigender Satz zu implizit gelassenen Verfehlungen seinerseits: „I was only twenty-one" – Lombard reagiert mit sanftem Blick und im Stimmklang der Großzügigkeit (große Bögen), indem sie sich leicht lächelnd nach vorne beugt: „Oh, I forgave you that!". Abweisung und Annäherung im Zwischenmenschlichen sind dabei über eine subtile Dramaturgie der Aufnahmedistanzen in Szene gesetzt. Die Kadrierung nähert sich an die Gesichter an, wenn sie ihn fragt, ob er sie heute

32 Aumont 2003, S. 140.
33 Übersetzung: sg, Aumont 1992, S. 51.
34 Siehe Kapitel 3 zur Stimme.




Abbildung 31: Stärkere Gesichtsbewegungen im tendenziell ausdrucksreduzierten Spiel – MR. AND MRS. SMITH.

trotz allem noch einmal heiraten würde. Und der Kader distanziert sich, wenn er darauf mit „no" antwortet. Wie als Reaktion auf seine Zurückweisung bleibt die Einstellung dann ungewöhnlich lange auf Lombards Gesicht, das jedoch ohne große Regungen auskommt. Vielmehr so scheint es das Prinzip der Filme zu sein, ist die Montage Teil des Gesprächs. Der Kader beantwortet Montgomerys Satz mit einem verharrenden, dauernden Blick auf die Schauspielerin.

Das gewöhnliche Gesicht lässt keine individuellen Gefühle erkennen, sondern konstituiert Affekte durch die Montage, wobei ein kommunikatives Spiel der Abhängigkeiten und Launen sichtbar wird, welches bindende und begrenzende Kräfte einer Paardynamik anschaulich macht. Damit gehen Funktionen des alltäglichen Sprechens einher, das von einer Sekunde zufriedener Harmonie in kühle Distanz sich zu wenden vermag. „I'm not angry in the least" sagt Lombard mit gezwungenem Lächeln. Das zwischenmenschliche, kommunikative Verhältnis selbst ist durch die Schuss-Gegenschuss-Montage ausgedrückt: Für die Schwingung zwischen zwei Personen wird kinematografisch ein Bild gefunden, feinste Nuancen der Aufeinanderbezogenheit, subtilste Reaktionen von Wohlwollen, Eigensinn oder Kränkung werden sichtbar, ohne dass dies an einem einzelnen Gesicht festzumachen wäre.

Die Komik der Szene liegt auch in der abwechselnden Lächerlichkeit, mal erlebt man Annes Insistieren auf den Spielregeln ihrer Ehe als übergriffig und herrisch, dann wieder sieht man Davids brüske Zurückweisung als emotionale Entgleisung. Die Paaransicht (symmetrisch gestalteter Establishing-Shot und darauffolgender Schuss-Gegenschuss-Wechsel) begünstigt jedoch ein stetes Ausgleichen dieser Einzelmomente, die bildlich in der Waage gehalten werden. Es ist die Offenheit des *gewöhnlichen Gesichts,* welche die Zuschauer fesselt; dies bereitet Vergnügen. Denn so ist Davids Antlitz wie eine beschreibbare Fläche; Anstöße (ihre Worte) und Anregungen (ihre Blicke) verändern es und in Annes Mimik sammeln

sich seine Stimmmelodien als Schwingungen; Es sind die Responsivität und die Abhängigkeit der Gesichter voneinander, welche exakt die Geschehenisse der Szene zur Darstellung bringen.

Das Inexpressive an den einzelnen mimischen Regungen ist, dass sie allein keinen Sinn ausbilden, dafür sind die einzelnen Einstellungen viel zu kurz. Die subtilen Veränderungen im Antlitz bilden Entsprechungen zu der vorherigen Einstellung aus, sind fein gesponnene *match cuts*, welche weit mehr erzeugen als technische Bildanschlüsse oder visuelle Kontinuität. Sie machen vielmehr Resonanz, Intersubjektivität, das Wollen, den Wunsch des einen im Gesicht des anderen sichtbar. Das einzelne Gesicht wird durch die Tauschfunktion Träger vorhergegangener Blicke, in seine Oberfläche schreiben sich Zustimmungen oder Unvernehmen vorheriger Wechsel ein und so stellt sich durch die Montage eine feingliedrig oszillierende Spannung her, die Eigendynamiken der Paarbeziehung zwischen Bindung und Freiheit als kinematografische Anschauung entwickelt.

Verbinden sich im Affektbild *Gesichtsausdruck* und *Großaufnahme* in einer *Dauer*, so ist das gewöhnliche Gesicht als Zusammenhang von *reaktiver Mimik* und *Schuss-Gegen-Schuss-Prinzip* in *kurzen Einstellungen* zu charakterisieren, ob nun die Einzelgesichter in Nah- oder Großaufnahmen angelegt sind.

Doch zu dem gewöhnlichen Gesicht tritt ein Gegenspieler; neben den fließenden Montagen, in denen die Mimik nicht *haften* bleibt bzw. jeweils tendenziell inexpressiv gehalten ist, weisen die Komödien eine zweite Form des Gesichtsbilds auf: *das posierende Gesicht*.

Masken und Grimassen – Das posierende Gesicht

War in Aumonts Konzept die Unauffälligkeit mimischer Bewegungen, das Zurücktreten und die Neutralität des Schauspiels zentral, so stellt sich eine andere Facette des Gesichts in den Komödien in den Zusammenhang des Tauschwerts. Auch der Wechsel eines neutralen Gesichtsausdrucks zur Pose bestimmt die Ästhetik der Screwball Comedies. Dieser Aspekt geht deutlich über Aumont hinaus: Es ist der rhetorische Einsatz von Gesichtsausdrücken, die sich als Grimassen, Maskeraden, basisemotionale *Displays* und zeichenhaft gewordene Bewegungen in den Filmen finden lassen.

Das posierende Gesicht ist an den sozialen Ritus gebunden, es geht – um mit Erving Goffman zu sprechen – darum, “*das Gesicht zu wahren, um nicht das*

Gesicht zu verlieren".[35] Goffman erläutert es mit der Schilderung der Gemeinschaft der Shetland-Insulaner:

> Kam ein Nachbar auf eine Tasse Tee zu Besuch, dann zeigte er meist wenigstens andeutungsweise ein erwartungsvolles Lächeln, wenn er die Kate betrat. Da man aber, weil nichts die Sicht versperrte und es in der Kate verhältnismäßig dunkel war, den Besucher schon, während er sich noch dem Haus näherte, unbemerkt beobachten konnte, sahen die Inselbewohner gelegentlich mit Vergnügen, wie der Besucher erst beim Eintreten eine gesellige Miene aufsetzte. Einige Besucher jedoch, die darüber Bescheid wußten, nahmen auf gut Glück schon in großer Entfernung vom Haus einen geselligen Gesichtsausdruck an und sicherten so, daß ihr Bild in den Augen der anderen konstant blieb.[36]

Die von Goffman angesprochene Praxis des mimischen Spiels als bewusst eingesetzte, soziale Verhaltensform zeichnet die ästhetische Praxis des posierenden Gesichts in der Screwball Comedy gut nach. Dabei werden die „gesellige Miene"[37] und andere Posen oft in Szenen eingesetzt, in denen man als Zuschauer das Gespielte, die intendierte Ausdruckskontrolle durch die fiktionalisierten Figuren erkennt. Die Emotionsausdrücke, die sichtbar werden, sind innerhalb der Diegese oftmals als eindeutig gespielt und überzeichnet bewertbar, sie sind meinend (im Sinne Plessners[38]); ähnlich dem gewöhnlichen Gesicht werden die Verlaufsformen des mimischen Ausdrucks nicht in einer Dauer ausgestellt, sondern die Gesichtsausdrücke wechseln sich rasch ab, werden zu funktionalen Aktanten des voranzutreibenden Streitgesprächs. Mikrobewegungen, wie das Heben einer Augenbraue, erhalten so etwa den Status von instrumentell einsetzbaren Argumenten.

Das posierende Gesicht lässt sich am besten als Gegenspieler zum gewöhnlichen Gesicht begreifen. Ist das neutrale Antlitz eine Oberfläche, welche die anderen Bilder verbindet, mit ihnen kommuniziert, seine eigene Expressivität an die Montage abtritt, dann ist das posierende Gesicht das eruptive und verstörende Element in diesem Gefüge. Die mimischen Darstellungen sind, ähnlich wie Arnheim im Hinblick auf den Stummfilm schreibt, „peinlich vergröbert";[39] jede Regung bekommt eine eindeutige muskuläre Entsprechung.[40] Gewährleisteten die sprechenden Münder und neutralen Blicke des *gewöhnlichen Gesichts*

---

35 Erving Goffman: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt a. M. 1971, S. 14. (Kursivierung durch sg)

36 Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag (1969). München 2005, S. 11–12.

37 Goffman 2005 (1969), S. 11–12.

38 Plessner 2003 (1945), S. 260.

39 Arnheim 1979 (1932), S. 176.

40 „Mimische Standards" seien laut Löffler ein Teil der Filmdebatte um den Schauspielerkörper und die kinematografischen Mittel in den 1920ern gewesen. Löffler 2004, S. 248–249.

einen glatten Fluss in der Montagebewegung, so bricht das *posierende Gesicht* diesen auf, sticht hervor bzw. *bleibt haften*. Es ist jedoch ebenfalls in seiner Ausrichtung auf ein zweites Bild zu verstehen: es kommuniziert. So mag das Gesichter- und Grimassenschneiden zunächst verstörend wirken, es wird jedoch immer wieder in einen kontinuierlichen Fluss überführt.

So spiegeln sich die Gesichter Lombards und Barrymores in TWENTIETH CENTURY, in dem Lombard ihr Gesicht zu einer Schnute zusammenzieht und darauf Barrymores angestrengtes Nachahmen dieser Schnute zu erkennen ist (Abb. 32).[41]




Abbildung 32: Grimassieren und Posieren – TWENTIETH CENTURY.

Doch die grimassierenden Gesichter sind nicht allein in der theatralen Herausstellung ihrer Künstlichkeit eindeutig. Andere Ausprägungen der Pose sind oftmals narrativ eingebunden, so dass sie nicht als Selbstzweck erscheinen, sondern durch ein Rollenspiel motiviert sind. So etwa Irene Dunnes Tanz in THE AWFUL TRUTH, wenn ihre aufgesetzten Gesichtsausdrücke und übertriebenen Gesten in zweckhafter Ausrichtung verstanden werden, nämlich als Strategien, um ihren Exmann vor der Familie seiner Verlobten lächerlich zu machen, um ihn zurückzugewinnen. Die Pose ist also mal einfache Performance und Spiel, mal strategisch eingesetzte Waffe.

Das *gewöhnliche* und das *posierende Gesicht* beziehen sich auf einen inhärenten Widerspruch der Komödien, dass es nämlich alltägliche Szenerien *und* Exzentrik, das Normale und das Aus-der-Rolle-fallen gibt. Auf dieser Ebene werden soziale Codes, gesellschaftliche Regeln und Normen sowie ein Ausbrechen daraus erfahrbar. Die Screwball Comedy als Gesellschaftskomödie lässt sich genau

41 TC: 1:07:17–1:14:33.

auf dieser Ebene fassen, sie erzählt nicht allein von Gruppen, Paaren, Liebes- und Arbeitsbeziehungen, sondern kreiert Imaginationen und Reflexionen über Gemeinschaftspraktiken, soziale Verhaltensnormen und Geschlechterbeziehungen. Beide Formen – das gewöhnliche und das posierende Gesicht – verbinden sich in einem Punkt, nämlich im Hinblick auf ihre Kommunikationsfunktion und die zeitliche Gestaltung. Entwickelt Deleuze das reflektierende und das intensive Gesicht als die verschiedenen Pole des Affektbilds, dann verwandeln sich diese fazialen Formen in der Komödie zum gewöhnlichen und posierenden Gesicht.[42] Die affektive Dimension ist beim gewöhnlichen und posierenden Gesicht in der Montage angesiedelt (und nicht davon ablösbar).

Gesichtscollagen in THE PHILADELPHIA STORY

Auch in Gruppen-Bildern der Komödien hat das Gesicht die Funktion, zu kommunizieren. So sind etwa in THE PHILADELPHIA STORY häufig extrem verschiedene Gesichtsausdrücke in einer Einstellung zu finden. In solchen Gesichtscollagen kommen posierende Gesichter mit unterschiedlichem Emotionsausdruck zueinander, die Kommunikation erfolgt synchron oder abwechselnd. Man erfährt einander widersprechende, zugespitzte Ausdrucksmuster (Abb. 33).

In einer Einstellung sieht man Onkel Willie (Roland Young), die Mutter (Mary Nash) und Tracy (Katharine Hepburn). Dabei divergieren die beiden Gesichtsausdrücke der Frauen, ein Umstand, den man als Zuschauerin als dargestellte Emotion der einzelnen Figuren zu bewerten vermag. Tracy jubiliert über einen weiteren Komparsen in ihrer Aufführung. Die Mutter blickt voller Bangen. Tracy ergreift sofort die Initiative und setzt ein gespieltes Lächeln auf. Das ängstlich erschaudernde Gesicht der Mutter ist direkt neben das euphorisch-freudige Gesicht Katharine Hepburns gestellt. Tracys Ausgelassenheit überdeckt die Befürchtung der Mutter. Durch die Kontrastierung verschiedener Affektausdrücke nicht nur im Schuss-Gegenschuss, sondern auch in einer Einstellung als Gruppenansicht, hebt sich der individuelle Gesichtsausdruck in gewisser Weise auf, wird kontextualisiert, neutralisiert und relativiert.

42 Kappelhoff und Greifenstein 2014.



Abbildung 33: Kontrastive mimische Ausdrucksmuster in THE PHILADELPHIA STORY.

Das Fotografiergesicht – THE PHILADELPHIA STORY

In derselben Szene, wenig vorher, geht es wiederum um das Posieren, diesmal aber unter dem narrativen Deckmantel des Fotografiergesichts.[43] Die Sorge vor dem Aufdecken von privaten Angelegenheiten und Geheimnissen steht hier im Zentrum des Rollenspiels, in dem jeder von der Figur Tracy eine eigens erfundene Rolle zugeschrieben bekommt. Man spielt gegen eine mögliche zukünftige Peinlichkeit an: Jede traute Geste, jeder ausgetauschte Blickwechsel könnte von den Journalisten festgehalten, falsch ausgelegt und veröffentlicht werden (Abb. 34).

43 Dazu merkt Cavell an, dass der Film selbst das Fotografieren als Akt behandelt. Am Ende des Films, als Tracy und Dexter vor dem Traualtar stehen wandelt sich das bewegte Bild in ein Standbild, während die Schauspieler vor Überraschung wie ertappt sind, als hätte jemand einen Schnappschuss gemacht, blicken sie in die Kamera. Da schreibt sich in das letzte Bild nicht nur die vorhergegangene Auseinandersetzung mit dem Journalismus als Spannung zwischen Öffentlichen und dem Privaten ein, sondern auch der Zuschauerblick. Stanley Cavell: The Philadelphia Story/Die Nacht vor der Hochzeit. In: Stanley Cavell: Cities of Words. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur. Zürich 2010 (Legierungen. Bd. 7), S. 65–78, hier: S. 71. Darüber hinaus reflektiert der Film als Ganzes das Festgeschrieben werden im Foto als gesellschaftliches Rollenbild. Am Ende des Films fixiert das Bild die Paareinheit vor dem Traualtar als ironisches Bild eines „in alle Ewigkeit". Fotografie und Ehe werden zusammengeführt. Das Fixieren im Foto und das Jawort gehen zu schnell, die beiden Figuren werden überrumpelt.





Abbildung 34: Fotografiergesichter in THE PHILADELPHIA STORY.

Die Mimiken zweier Grüppchen – je in der Frontalansicht – werden zueinander montiert. Das Reporter-Paar beobachtet observierend und hält immer wieder das Verhalten mit der Kamera fest. Kontrastiert wird dies vom Verhalten der Dreiergruppe mit Tracy, Dexter und George, wobei sich Bräutigam und Exmann die Hände schütteln. Der Fotoapparat klickt aus dem Off, die Dreiergruppe blickt zunächst offen und freundlich auf, doch dann kann man förmlich von den Gesichtern ablesen, dass ein Wandel einsetzt. Jeder von ihnen blickt neutral oder leicht nervös zur Seite, Grant dreht sich in seiner Körperhaltung leicht weg. Die Screwball Comedy hebt immer wieder diese Momente des gesellschaftlichen Verhaltens hervor, wie ein Körper sich zunächst offen verhält und wie er dann seinen Ausdruck verändert, gezielt lächelt, kontrolliert schaut und spricht.

Die Komödien zeichnen sich durch eben diese Wandlungen im Schauspiel aus, so dass subtile Gefühle, Einstellungen zwischen dem Wechsel übertriebener Gesten sichtbar werden. Diese Subtilität und Komplexität von Verhaltensformen betrifft nicht nur die eigentliche Schauspielkunst in den Komödien, z.B. so spielen, als würde jemand sich unwohl fühlen. Hinzukommt, dass dieses Sichtbarwerden, der Wechsel von Verhaltensweisen in einer einzigen Einstellung mit

anderen Gesichtern zusammenkommt und für Zuschauerinnen ein Bild sozialer Verhaltenscodes darstellt.

Als Antwort auf eine abwertende oder spitze Bemerkung setzt Tracy das gesellschaftliche Lächeln auch ihrem Exmann entgegen. Beide zahnen sich an, die Künstlichkeit des Zeichens kann trotzallem nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre Körper sich immer wieder aufeinander ausrichten (Abb. 34). Es sind freilich Oberkörperansichten, doch die Mimiken sind die Spitzen, das Komprimierte im Schauspiel. Die Lust für die Zuschauer besteht darin, zu beobachten, wie in solchen Konstellationen von Gruppenmimiken Augenblicke von Subjektivität kurz aufblitzen, um dann wieder zu erlöschen, um überdeckt zu werden von der geselligen Miene oder dem falschen Lächeln. Man sieht Tracy spielen, wie sie zwischen ihrem Exmann, ihrem neuen Mann, der Familie und den Presseleuten ihr Verhalten einrichtet, als Inszenierung des perfekten Familienbilds. Das Zuschauergenießen stellt sich daraus her, zu beobachten, wie aus dem Stehgreif ein Theaterstück aufgeführt wird, wie es gelingt oder misslingt. War das Grimassenschneiden in den Anfängen der Filmkunst reiner Selbstzweck oder sinnliche Attraktion, so haben sich die Screwball Comedies dieses Element anverwandt und in eine reflexive Form transformiert. Die sozialen Codes und Emotionsregulationen im Zwischenmenschlichen, gesellschaftliche Etikette als Verhaltensnormierung, Tabus und Grenzen im Takt werden offenbar und über Prinzipien des Komischen reflektierbar. Außerdem bezieht sich das Grimassieren stets auf eine Absicht, ein Ziel, eine Maskerade. Für die Zuschauer bedeutet das, eine ‚echte' Verbundenheit in den ‚falschen' Mimiken zu erkennen, Anschauungsformen von Schamgefühle, Peinlichkeit zu erleben.

Dynamische Qualitäten von Gesichtsbildern

Man könnte sagen, dass der Wechsel vom gewöhnlichen zum posierenden Gesicht und zurück bereits eine bestimmte Zeitstruktur vorgibt, die an Fließen und Stocken, an ein sanftes Gleiten und die abrupte Unterbrechung gebunden ist. Die entlastende Heiterkeit, die anregende Vitalität und das Gefühl der Unbeschwertheit, das die Zuschauerfahrung beim Sehen der Komödien bestimmt, entstehen durch dynamische Qualitäten, z.B. durch die ausdrucksmäßige Leichtigkeit, Raschheit und die Vitalität der Kompositionen. Eine Szene aus MR. AND MRS. SMITH kann hierfür herangezogen werden.[44] David

44 TC: 0:06:05–0:06:55.

liegt ausgestreckt vor ihr, während Anne mit dem Rasiermesser sein Gesicht bearbeitet. Eine Halbtotale zeigt sie stehend, vertikal und ihn in einer Horizontalen. Dabei spricht sie davon, wie eine gute Ehe pragmatischerweise aufgebaut sein muss: „Respect for each other as persons, that's our big trick" – „Mmh" – „Man and woman alright, but person to person, that's marriage too." – „Hm". Während sie aus der Untersicht zu sehen ist, ist sein Gesicht – mit weißem Rasierschaum bedeckt – aus der extremen Aufsicht zu sehen. Er kann nicht sprechen, weil sie das Messer um den Mund herum ansetzt. „Mmh" ist seine einzige mögliche Reaktion auf das von ihr Gesagte. Während sie spricht („Respect for each other as individuals, that's what counts. Always tell the truth, no matter what the consequences.") bittet sie ihn, damit sie ihn besser rasieren kann, darum, einen bestimmten Gesichtsausdruck anzunehmen. Sie posiert, macht es ihm vor, sie bläht eine Wange zeigend-hinweisend auf, dass sie sich kugelrund ausformt. Im Umschnitt nimmt er diese Pose an, dann sieht man ihre Hände flink an seinem Gesicht arbeiten. Ihre raschen Bewegungen, die Worte über das Vertrauen und den Respekt in einer Ehe werden kontrastiert durch seinen angespannten und passiven Gesichtsausdruck sowie durch das kratzende Schaben des Rasiermessers.

Zudem verbinden sich mehrere Dimensionen: Erstens erlebt man einen Kontrast zwischen dem ruhigen Sprechfluss und Davids punktuellen Zustimmungen. Zweitens bricht das posierende Gesicht, auch wenn es dem narrativen Fortgang dient, mit dem ruhigen Fluss, der bisher vorherrschend war (dem neutral blickenden, gewöhnlichen Gesicht). Drittens wird bildlich ein Ungleichgewicht durch extreme Kameraperspektiven (Aufsicht/Untersicht) sowie durch das Schauspiel inszeniert: Annes Omnipräsenz in Handeln, Sprechen und Aktion. Dadurch erlebt man eine starke Hierarchie. Man sieht einen völlig ausgelieferten Mann, der nichts sagen kann außer zuzustimmen und eine Frau, welche übergroß, von unten mit einem Rasiermesser in der Hand an seinem Hals hantiert. Der Dialog kontrastiert das Sichtbare, er handelt von Gleichgewicht und Gleichberechtigung (Abb. 35).

All diese Ebenen fließen ineinander, so dass sein Nicht-Antworten-Können als komisches, verstörendes Element in einem weichen, fließenden Kontinuum erscheint. Dies und der offensichtliche Widerspruch zwischen Gesagtem (Gleichheit) und Gesehenem (Hierarchie) erzeugt die Komik der Szene. Das Bild wird zu einem ironischen Kommentar auf den Dialog (man könnte es mit Cavells Worten beschreiben: "the acceptance of human relatedness, as the acceptance of repetition"[45]). Nach und nach wandelt sich die Szene intimster Nähe

45 Cavell 1981, S. 241.

und Alltäglichkeit, sie kippt in absolute Ausgeliefertheit und Ohnmacht, gegenüber Annes Rede und ihrem Handeln.



Abbildung 35: Zeigend-hinweisende Mimik in MR. AND MRS. SMITH.

Ein prominentes Muster der Zeitgestaltung der Komödie – betrachtet man es auf der Ebene von Gesichtsbildern – kann man als geschmeidige, fließende, viskosive Bewegungen beschreiben, die plötzlich durch Störungen, abrupte Wechsel unterbrochen werden. Es betrifft die Kommunikationsfunktion des Gesichtes in zweierlei Weise: das gewöhnliche Gesicht, das in gewisser Weise zum Sprechen, Reagieren und Kommunizieren verdammt ist und welches durch das posierende Gesicht unterbrochen wird, das versucht, aus dem starren Rahmen auszubrechen. Die Inszenierung zeigt eine Selbst-Behauptung, in der zwar das Individuelle behauptet wird, aber nie zu seinem Recht kommt. Immer ist es schon gerahmt, kontextualisiert, immer schon wird ein Gesicht von einem anderen überdeckt. Gerade aus diesem empfundenen Widerspruch entsteht das Komische. Man mag nun die Bewegungsbilder mit den Begriffen der Freude oder auch Überraschung, Spannung, Erwartung beschreiben. Entscheidend ist die Tempo- und Rhythmusgestaltung: *Fließende Bewegungen in hoher Geschwindigkeit*, die durch *eruptive Elemente ins Stocken* oder Pausieren geraten, können zwar als Zeitform der Überraschung sich ausprägen, verbinden sich aber auch mit anderen affektiven Modi.

Durch ihre Kommunikationsfunktion treten das *gewöhnliche* und das *posierende Gesicht* ihre eigenständige Ausdrucksdimension weitgehend an die

Montage ab, ganz so, wie Hitchcock und Bonitzer es formulierten. Seine Wurzeln hat dieses Arrangement im Kuleschow-Effekt, der meist eher auf das im Bild Dargestellte reduziert wird (das Gesicht, die Suppe etc.). Was dabei aus dem Blick gerät ist, welche Rolle die Dynamik der Montage selbst spielt. Pudowkin erläutert, welchen großen Stellenwert gerade die zeitliche Gestaltung der Montagesequenz im beschriebenen Kuleschow-Experiment hatte:

> Doch es geht nicht nur darum, Einstellungen in unterschiedlicher Reihenfolge zueinander in Beziehung zu setzen. Es muss auch noch die relative Dauer jeder Einstellung reguliert werden. Die Korrespondenz von Einstellungen unterschiedlicher Länge schafft – wie in der Musik die Kombination von Klangbildern unterschiedlicher Dauer – den Rhythmus des Films, und er wirkt auf den Zuschauer unterschiedlich. Kurze, schnelle Einstellungen erregen, lange beruhigen. Man muß die erforderliche Abfolge der Bilder und in ihrer Verknüpfung wiederum den notwendigen Rhythmus finden – darin besteht die entscheidende künstlerische Arbeit. Diese Kunst nennen wir Montage.[46]

Der Effekt des sich Zusammensetzens der Einstellungen hängt entscheidend von ihrer Länge ab, von Rhythmus und Tempo der Montagebewegung. Pudowkin betont die Zeitgestaltung als höchste Mittel der Wirksamkeit („Kurze, schnelle Einstellungen erregen, lange beruhigen"). Doch was in diesem Zusammenhang außerdem wichtig wird, ist die Art und Weise, wie Dargestelltes (Gesicht, Schauspiel) und Darstellungsform (Großaufnahme, Montage etc.) zusammenwirken und so z.B. durchaus lange Einstellungen etwa durch das Schauspiel dynamisiert werden können. Mit dieser Perspektive lässt sich die Herausforderung benennen, die schauspielerischen und bildlich-audiovisuellen Inszenierungsweisen als ein zeitliches Kompositum zusammenzudenken, wie ich es in den Kapiteln 3, 4 und 5 vorgeschlagen habe.

Im Folgenden werde ich Formen der Heiterkeit, die man als Zuschauerin in den Komödien erfährt, an einem Beispiel in den Blick nehmen; zweitens sind die Bildformen stark an die Art und Weise gebunden, wie das Schauspiel eine bestimmte Emotion ausdrückt oder karikiert; drittens sind Gesichtsbilder auch damit verbunden, was man als repräsentierte Darstellung von Gefühlen versteht; der Wunsch, die Intention oder Gemütslage einer fiktiven Figur.

---

46 Pudowkin 1983 (1929), S. 355.

5.3 Kontrastempfindungen, Zuschauergefühle, Emotionsdarstellung und repräsentierte Gefühle – THE AWFUL TRUTH

Lag in den Analysen der letzten Kapitel der Fokus auf der Gefühlsmodellierung, so steht nun vor allem im Vordergrund, wie man eine Szene empfindet *und* versteht. In diesem Kapitel geht es darum, wie aus Bewegung und Gefühl ein Verstehensprozess evoziert wird. Die Bildtypen des *gewöhnlichen* und *posierenden Gesichts* spielen auch hier eine Rolle. Dabei rückt ins Zentrum, auf welche Weise Emotionsdarstellungen im Schauspiel mit dem Zuschauergefühl zusammenhängen bzw. ob man aus ihnen Rückschlüsse ziehen kann auf das, was innerhalb der Diegese als ‚Figurengefühl' nachvollzogen wird.

Dabei gehe ich von einem Figurenbegriff aus, der nicht zuerst am Repräsentierten ansetzt, das heißt, der nicht von vorab ‚gegebenen', existenten Narrationen und fiktiven Figuren ausgeht. Stattdessen frage ich danach, wie ein fiktives Imaginieren von Figuren auf basalster Ebene zustande kommt.[47]

Mimische Argumente

Das Antlitz verbindet sich mit anderen Gesichtern; diese werden zu einer visuellen Markierung, widersprechen sich, ergänzen oder unterbrechen einander. Eine Auseinandersetzung wird zwar verbal eingeführt, aber auf der Ebene von Gesichtern ausgetragen. Sie bekommen in der Screwball Comedy den Status von Argumenten. Die Montage stellt ganz verschiedene Ausdrücke auf eine Art zusammen, so dass sich daraus ein neuer Sinn herstellt. In THE AWFUL TRUTH geschieht dies anhand von drei Gesichtern im Wechsel.

Die Sequenz, die an der Türschwelle stattfindet, beginnt in Lucys (Irene Dunne) Apartment mit einem Gespräch über die Scheidung zwischen Lucy und ihrem Exmann Jerry (Cary Grant).[48] Als Jerry sich verabschiedet und aus der Tür treten will, hört man die Stimme Dans (Ralph Bellamy) im Gang. Lucy schiebt die Tür soweit auf, dass Jerry hinter der Tür verschwindet (Abb. 36).

47 Zu einem komplexen narrativen Figurenbegriff siehe Jens Eder: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg 2014; die folgenden Überlegungen haben das Ziel, sehr grundsätzlich das Verstehen einer narrativen Fiktion aus dem Wahrnehmungsprozess der Bewegungsbilder zu erklären. Siehe Kappelhoff und Greifenstein 2016.
48 TC: 0:44:48–0:48:10.



Abbildung 36: Szene an der Türschwelle – THE AWFUL TRUTH.

Man sieht ein geteiltes Bild, in dem links hinter der Tür Jerry steht und rechts vor geöffneter Tür Dan und Lucy miteinander sprechen. Im Folgenden wird diese Konstellation zum komischen Spiel zwischen Offenheit und Verstecktsein. Dan möchte einen Zwist mit Lucy in Ordnung bringen. Er trägt Lucy ein Liebesgedicht vor, sagt ihr, dass er ihretwegen nachts nicht schlafen könne und am Ende der Szene umarmt er Lucy nach einem Kuss auf die Wange überschwänglich, wirbelt sie umher und geht ab. Während dieser ‚offiziellen' Unterhaltung gibt es parallel eine Handlung, welche von Jerry gesteuert ist. Von seinem Versteck aus konterkariert er immer wieder das Gespräch, so etwa indem er Lucy, während Dan ihr das Gedicht vorliest, mit einem Bleistift unter den Achseln kitzelt, wobei Dan es nicht sehen kann. Lucy lacht immer wieder und wehrt mit Stößen gegen die Tür Jerrys Störungen ab. Zudem klingelt zwischendurch das Telefon, ihr Gesangslehrer will sich ebenfalls mit ihr verabreden. Als Dan aus der Tür ist, sprechen Lucy und Jerry noch kurz miteinander, dann verlässt er ebenfalls die Wohnung.

Das komische und heitere Genießen wird in der Szene dadurch inszeniert, dass man einem offiziellen und einem versteckten Kommunizieren beiwohnt. Das Spiel um Lucy, ihre Mittlerposition zwischen einem Gespräch mit ihrem Verlobtem und einem heimlichen non-verbalen Austausch mit ihrem Exmann ist in mehrfacher Weise vitalisiert bzw. aufgeladen: Zum einen gibt es die Lust zu sehen, wie eine Art bühnenhaftes Geschehen erzeugt wird, wobei die Tür die Funktion des Theatervorhangs einnimmt und On-Stage und Off-Stage markiert. Jerry erscheint wie der Meister der verborgenen, soufflierenden Regie, er kitzelt Lucy rhythmisch

immer zu einem bestimmten Zeitpunkt am Ende einer Zeile oder eines Reims, so dass ihr Lachen stets als Antwort auf Dans Worte erscheint (was dessen Liebeschwüre ins Lächerliche zieht). Lucy wird in kurzen Momenten zur Marionette.

Zum anderen erscheint das heimliche Kitzeln auch als ein leidenschaftliches Spiel zwischen Lucy und Jerry. Die verborgene Berührung und körperliche Vertrautheit, die man als Zuschauer über die Montage und nahe Einstellungen erlebt, entlädt sich erst durch Lucys Lachen. Dabei ist das körperliche Interagieren der beiden rhythmisch gestaltet: man sieht Jerrys Hand in der Großaufnahme; langsam und zart bewegt er den Bleistift in Richtung ihres Oberarms, und in der nächsten Einstellung sieht man Lucy von Nahem laut glucksen und lachen. Dann wieder sieht man ihre Bewegung, wie sie die Tür nach hinten drückt, was wiederum eine Großaufnahme von Jerry auslöst, die zeigt, wie er zunehmend in die Ecke gedrängt wird. Rhythmisch werden mehrere Nah- oder Großaufnahmen so aufeinander bezogen, dass sie sie wie einzelne Schläge oder Töne in der Musik wahrnehmbar werden.

Währenddessen erscheint Dans Sprechen als nebensächlich, man hört es aus dem Off; immer wieder wird in der Montage von Dan weggeschnitten, immer wieder verlagert sich der Fokus auf Jerrys Hand, auf ihren Oberarm, auf sein Gesicht und ihr Lachen. Die filmische Inszenierung deutet freilich nur an, doch die Art und Weise, wie das Kitzeln als Akt in der Großaufnahme ausgestellt wird, die sinnlich-belebte Weise des Schauspiels von Dunne und Grant sowie die Montage der Körperteile und Gesichter ergeben im Zusammenspiel das Bild von Flirt und Begehren.

Die Art und Weise, wie die Einstellungen zueinander gestellt sind, lassen sich auf der beschriebenen Ebene fassen. Doch das, was die Einstellungen verbindet, ist eine durchgehende kinematografische Bewegung. Sie ist der Teil, welcher die für den Zuschauer spürbaren Bewegungsqualitäten in das Erleben der Szene induziert und so das eigene Empfinden wieder auf das Leinwand-Geschehen bezieht.

Die Pendelbewegung und das Gleichgewicht

Mit dem Öffnen der Tür teilt sich zu Beginn der Szene der Raum bildkompositorisch auf, die Tür ist dabei das trennende Element. Die Zweiteilung des Bildes setzt sich in der Montage fort. Dabei sieht man zum einen Lucy und Dan in einer Zweiereinstellung, einander zugewandt, im Rücken Lucys die Tür. Zum anderen sieht man Jerry (hinter der Tür) in einer Großaufnahme zwischengeschnitten. Dabei formt sich eine Zeitlichkeit aus, in der man stets eine längere Einstellung hat (Lucy und Dan, nah, Abb. 38), welche von einer kurzen, abrupten Einstellung unterbrochen wird (Jerrys Gesicht, groß) (Abb. 37). Ausgelöst

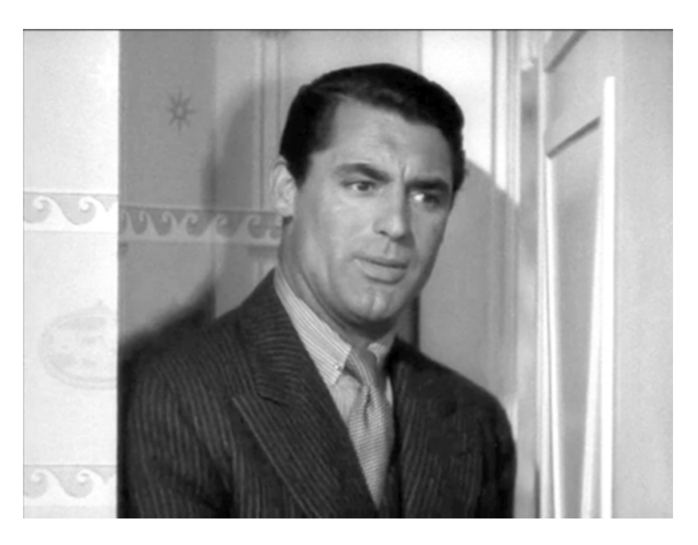


Abbildung 37: Mimische Bewertung und Kommentierung in THE AWFUL TRUTH.



Abbildung 38: Das offizielle Sprechen in THE AWFUL TRUTH.

wird der Einstellungswechsel durch die Schauspielbewegungen Lucys, welche die Tür stark nach hinten drückt, worauf man als Zuschauerin Jerrys verdutztes, erstauntes oder schelmisches Gesicht in der Großaufnahme sieht.

Es etabliert sich ein Rhythmus aus Montage, Schauspiel und Rede, der zwischen langgezogenen, gedehnten und kurzen, abrupten Elementen wechselt. Dieser Rhythmus steigert seine Intensität, indem er in seinem weiteren Verlauf

sich verändert zu einem lang – kurz, kurz, kurz, wobei die ‚Schläge' aus folgenden Elementen bestehen: Lang ist die langsame, kontinuierliche Rede Dans, die ihre Entsprechung in der längeren Einstellung von Lucy und Dan hat. Kurz ist die Großaufnahme des Gesicht Grants, kurz ist die Hand in einer Großaufnahme, die den Bleistift hält und kurz ist das abrupte, laute Glucksen und Lachen Lucys. Dieser Rhythmus wird einige Male wiederholt, bevor er sich durch das Telefonklingeln und dem damit verbundenen Einstellungswechsel auflöst. Darauf folgt eine distanziertere Einstellung, in der Dan Lucy hochhebt und sie herumschwingt, eine Art Pendelbewegung ausführend, und dann aus dem Bild abgeht. Der Wechsel der Einstellungen ist eine Art bildliche Waage, die zu einem Pendeln[49] wird; für den Zuschauer beschreibt der Montagerhythmus im Wechsel eine Schwenk-, Wipp- und Wiegebewegung. Diese Bewegung wird durch eine Verknüpfung von Montage, Schauspiel und Bildkomposition hergestellt. Ihr Bildraum, der nicht dem dargestellten Raum entspricht, eine Fiktion dessen aber erzeugt, hat an der Tür (und bei Lucy) seine Mitte und schwenkt durch die Einstellungswechsel mal zur einen und dann zur anderen Seite aus. Die Bewegungsfiguration wird an einer Stelle innerhalb des Bildfelds gebündelt, als Dan Lucy hochhebt und herumschwingt. Das Empfinden lässt sich dabei als sich wiederholendes Herstellen von Gleichgewicht beschreiben, das jedoch ständig ins Wanken gerät, unregelmäßig wird und überzukippen droht.

Ein erneuter Einstellungswechsel zwischen Lucys Gesicht und dem Gesangslehrer, der sich an einem anderen Ort befindet (von etwas weiter weg zu sehen), variiert das Muster im zweiten Teil der Szene.

Die Bildkomposition setzt nun Jerry in die Mitte, den Ausschlag des Pendels beschreiben Lucys Schauspielbewegungen im Bild. (Man sieht Lucy rechts stehend, das Telefon mit dem Anrufer links. Jerry weist sie mit einer Zeigebewegung auf den Telefonhörer hin, dann wechselt sie die Seiten. Nach dem Telefonat, wechselt sie wieder die Seite). Am Ende der Szene stehen Lucy und Jerry einander vor der geschlossenen Tür gegenüber, sie sind symmetrisch im Bild angeordnet – das Pendel ist zum Stillstand gekommen – dann geht Jerry aus der Tür. Die filmische Ausdrucksbewegung lässt sich als anfänglich ruhige Qualität des Gleichgewichts beschreiben (artikuliert durch Montage, Bildkomposition und Schauspiel), welches in starke, unregelmäßige Schwingung – gleich einem aus dem Lot geratenen Pendel – versetzt wird und in einer kleineren Pendelbewegung schließlich zum Stillstand kommt (überwiegend durch

49 Man könnte die Bewegung auch mit dem Bild eines Kugelstoßpendels beschreiben, wobei alle Kugeln an Schnüren aufgehängt sind und die eine Kugel die nächste und diese dann wieder die nächste anstößt. Für diesen Vergleich bin ich Matthias Grotkopp dankbar, der Gedanke stammt von ihm.

Kadrierung und Bildkomposition). Das Gefühl, das zu dieser Bewegung kongruent ist, ist eine Ruhe, die in Aufregung versetzt wird und sich als freudiges Genießen angesichts einer Vitalität (Bewegungsspiel) entfaltet, bis sie wieder in Ruhe übergeht. Im Folgenden möchte ich erörtern, wie das Schauspiel mit diesem Vitalitätsempfinden zusammenhängt. Dabei betrachte ich, wie das Schauspiel in die filmische Bewegung eingeht, wie sich körperliche in filmische Expressivität einbettet. Die Gesichter von Dan, Lucy und Jerry sind Elemente der Ausdrucksbewegung, sie lassen sich als Bewegungsfiguration, aber auch als einzelne Elemente beschreiben.

Emotionsdarstellung im Schauspiel

Das Schauspiel und seine Emotionsdarstellungen, die in die filmische Ausdrucksbewegung eingebettet sind, haben eine eigene Funktion innerhalb der Szene. Zu Beginn sind die mimischen Darbietungen von Jerry und Lucy relativ neutral. Als Dan in die Tür tritt und sich der Bildraum aufteilt, beginnt das Spiel der sich widersprechenden Mimiken. Die Gesichter laufen zunächst einfach nebeneinander her; nach kurzer Zeit beginnen sie jedoch in unterschiedliche Richtungen zu divergieren. Immer wieder sieht man den fröhlich-heiteren Austausch von Dan und Lucy in der Zweiereinstellung. Kontrastiv dazu wird Jerrys Gesicht als die friedvolle Konversation störende Mimik (Insert einer Großaufnahme) eingeschoben; sein Gesicht ist mal verdutzt, mal unbehaglich, mal amüsiert, mal genervt (er lauscht den Liebesworten Dans) oder schelmisch-lustvoll (er kitzelt Lucy).

Der Wechsel aus *langen* und *kurzen* Einstellungen (wie oben ausgeführt) setzt sich fort. Darin sieht man den Wechsel aus Jerrys und Lucys Mimiken als harmonisches Interagieren. Die Montage verschaltet die Körperbewegung miteinander, so beginnen sich die mimischen Bewegungen von Jerry und Lucy zu entsprechen: z.B. hat sein belustigter Gesichtsausdruck aufgrund seiner List, sie zu kitzeln, eine Resonanz in Lucys Versuch, das Lachen zu unterdrücken. Doch die Entsprechungen der mimischen Darbietungen werden allein durch die Montage als ähnlich, kongruent oder aufeinander bezogen realisiert.

Zudem spielt die Kadrierung eine wichtige Rolle für das Wahrnehmen des Schauspiels: In der Nah- oder Großaufnahme sieht man Jerrys feinmotorische Bewegungen. Feine, mimische Bewegungen oder leichte Handbewegungen wechseln sich ab mit dem *posierenden Gesicht*. Doch letzteres ist in einer Weise ausgestellt, dass es elegant, reizvoll und zart erscheint. Selbst die kleinste, feinste Bewegung, in der er sie noch nicht einmal direkt berührt (Bleistift), hat einen großen Effekt: Lucys Körper spannt sich an, reagiert auf die Kitzelbewegung und entlädt sich eruptiv als Lachen. Dan ist im Gegensatz hierzu inszeniert: Man sieht

ihn von weiter weg, stets nur zusammen mit Lucy, seine groben Körperbewegungen versteifen sich in der fröhlichen Haltung, er hält Lucys Hände starr und angespannt fest, dann umarmt er sie fixierend, hebt sie fest hoch, lässt sie nicht mehr los und schwingt sie heftig hin und her. Seine Körperbewegung wirken schwer und grob. Im Anschluss, als Dan gegangen ist, sieht man Lucy mit einer peinlich, berührten Miene, Jerry mal lächelnd, dann abwartend bzw. neutral.

Die mimischen Bilder zeigen ein Emotionsschauspiel, das nie nur auf sich, auf das einzelne Gesicht verweist. Immer schon regt sich etwas in Bezug auf ein anderes. Es ist die Montagebewegung, welche auf komplexe Weise die einzelnen Regungen mit den anderen Gesichtern verschaltet. So kommentiert Jerrys kritisches Gesicht immer wieder das Geschehen zwischen Lucy und Dan: Die Großaufnahme Grants schreibt in ihrer Kommunikationsfunktion des *posierenden Gesichts* stets die mimischen Regungen den folgenden oder vorausgehenden Einstellungen ein. Da Grants Gesicht so nah und wiederholt zu sehen ist, überdecken seine Bewegungen alle folgenden Einstellungen: Man sieht nicht Dans liebevollen Versuch eines Liebesgeständnis, sondern man sieht diesen Akt als Lächerlichkeit, die jedoch nicht der Handlung selbst, sondern dem genervten Blick Grants entspringt. Grants Gesicht, das hier prominent wird, wandelt sich und mit seiner Mimik verändern sich auch die Bewertungen gegenüber den Handlungen, die man sieht, gegenüber den Worten, die man hört.

Cary Grants Gesicht erfährt innerhalb der Montagesequenz eine Zentrierung, Betonung und Akzentuierung, es tut sich hervor, wird dominant. Es ist dieser Sinn gemeint, wenn Ejchenbaum vom Akzent durch die Großaufnahme spricht:

> Wenn man im Allgemeinen unter ‚Satz' eine tatsächliche, als Segment (sprachliches, musikalisches usw.) wahrgenommene Gliederung sich bewegenden Materials versteht, dann kann man ‚Satz' definieren als eine Konstellation von Elementen, die sich um einen akzentualen Kern gruppieren. Zum Beispiel wird der musikalische Satz gebildet durch eine Gruppierung der Töne um einen rhythmisch-melodischen oder harmonischen Akzent, hinsichtlich dessen die vorhergehende Bewegung eine Vorbereitung ist. Eine analoge Rolle spielt im Film die Gruppierung verschiedener Aufnahmedistanzen und Aufnahmewinkel.[50]
>
> Die akzentualen Satzglieder werden durch Vordergrundeinstellungen und Großaufnahmen geschaffen, die eine Art Subjekt und Prädikat des Filmsatzes sind. Die Bewegung der Aufnahmedistanzen (von der Totale zum Vordergrund und danach zur Großaufnahme oder auch in anderer Reihenfolge), in deren Zentrum die Großaufnahme als grundlegender stilistischer Akzent steht, ist das fundamentale Konstruktionsgesetz des Filmsatzes.[51]

50 Boris M. Ejchenbaum: Probleme der Filmstilistik. (1927) In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt a. M. 2005, S. 20–56, hier: S. 42.

51 Boris M. Ejchenbaum 2005 (1927), S. 43.

Der Filmsatz ist für Ejchenbaum weniger an eine Grammatik gebunden als an eine Auffassung sich „bewegenden Materials“, welches eine Struktur herstellt, die zu einer Bedeutung wird, da es sich gliedert bzw. segmentiert. Ejchenbaums Zitat vom Gesicht als Akzent ist hier relevant, weil er die Einstellungswechsel im Film rhythmisch-musikalisch auffasst. Damit stellt sich eben die Form einer Akzentuierung her, die auf den Wahrnehmungsakt des Zuschauers abzielt.

In diesem Sinnzusammenhang beschreiben die kontrastiven Gesichter in der Szene bildliche Intensitäten. Durch die Inszenierung der Pendelbewegung erlebt man auch die Teile dieses Pendels: einen Pol, der schnell, leicht, nah zu sehen, feinmotorisch und im Emotionsausdruck äußerst wechselhaft ist. Diesem Pol entspricht das Schauspiel Grants sowie die kurzen Einstellungen der Montage. Der andere Pol ist als langsam, schwer, distanziert, grobmotorisch und im Emotionsausdruck gleichbleibend wahrnehmbar. Er entspricht dem Schauspiel Bellamys sowie den langen Einstellungen in der Montage. Der Rhythmus der Einstellungswechsel ist hingegen an den Schauspielbewegungen Dunnes (Lucy) ausgerichtet, sie hält beide Pole zusammen, ihre Bewegungen scheinen eine Montagebewegung auszulösen.

Ähnlich wie in den Kapiteln zu Stimme und Gestik ist hier anhand des mimischen Schauspiels festzustellen, dass die Emotionsregister der Schauspieler sich fluide wandeln und selten als Ausdruck einer Individualität sichtbar werden. Stets kommuniziert das einzelne Gesicht, setzt sich zusammen mit anderen Gesichtern. Durch die starke Funktionalität der einzelnen Einstellungen in der Montage wird mehr das Gemeinschaftliche in den Vordergrund gerückt: Es ist eine Lust, dabei zuzuschauen, wie Jerry die Unterhaltung stört, wie das heimliche/eigentliche Paar (Jerry und Lucy) nonverbal und sinnlich miteinander kommuniziert und wie Lucy alles in der Schwebe hält. Das Schauspiel des Einzelnen wird durch die kinematographische Bewegung (und durch das Zuschauerempfinden) nichtig gemacht. Man sieht es, doch es wird nicht primär. So nimmt man in Lucys Gesicht die anfängliche Kühle, ihr gespieltes Verhalten, ihr Lachen, Sich-Amüsieren und die Peinlichkeit wahr, doch dieses Regungsverhalten wird zwar sichtbar abgeschritten, aber es ist kaum affektiv nachvollziehbar, da es durch das Zuschauergefühl einer Heiterkeit und Vitalität, das von der Ausdrucksbewegung geformt wird, überlagert wird.

Repräsentierte Figurengefühle

Standen in der Analyse bisher die filmische Ausdrucksbewegung sowie das Emotionsregister des Schauspiels als damit aufs Engste verwoben, im Mittelpunkt, so rekonstruiere ich im Folgenden das Fiktivwerden von Figuren und

repräsentierten Gefühlen. Dabei gehe ich nicht von bereits bestehenden narrativen Figuren aus, vielmehr stellt sich die Frage, wie die Fiktion einer narrativen Figur überhaupt als solche zustande kommt, wie sich in der Filmerfahrung nach und nach eine Figur herausbildet.

Mit diesen Überlegungen schließe ich an Hermann Kappelhoff an, der aufgezeigt, auf welche Weise er das Zuschauerempfinden als Ausgangspunkt für ein fiktives ‚Figurengefühl' betrachtet. So schreibt er in Bezug auf Lessings Mitleidsbegriff, aber durchaus in verallgemeinerndem Sinn: „Das sympathische Nachempfinden der Gefühlslage der Figur ist lediglich das Movens eines Selbstempfindens, das dem Zuschauer den Raum seiner eigenen Innerlichkeit eröffnet."[52] Den Schauspielakt fasst Kappelhoff im Kontext sentimentalen Empfindens in der Filmerfahrung gerade nicht als etwas auf, das vom audiovisuellen Bild abzulösen wäre. Aus dieser Perspektive, die eine Verwobenheit von Zuschauerleib und kinematografischer Bewegung meint, ist die „Gefühlslage" der Figur etwas, das sich erst auf dem Grund des Selbsterlebens beim Zuschauer herstellt. Das eigene Empfinden richtet sich auf eine Schauspielbewegung, auf ein bestimmtes Teilelement, auf eine im Bild wahrgenommen Figürlichkeit aus, wird aber eigentlich durch das gesamte kinematografische Bild modelliert. Aus dieser Perspektive lassen sich das Gesicht des Schauspielers und der Affektausdruck keineswegs von der kinematographischen Gestaltung und seiner jeweiligen Bildform ablösen. Vielmehr perspektiviert die Kamera und auch die Montage das mimische Geschehen auf sehr spezielle Weise, verbindet Dargestelltes mit dem Darstellungsakt, Wahrgenommenes (das Gesicht) mit dem Wahrnehmungsakt kinematografischen Sehens und Hörens (wie man das Gesicht sieht).[53]

Und so gibt es Gesichter im Film, deren Gemütsregung nicht von der Kamera aufgegriffen wird. In Anlehnung an Lessings theatertheoretische Thesen zum Mitleid erörtert Kappelhoff im Zusammenhang mit dem sentimentalen Genießen die Unterscheidung von ‚Affekten' und ‚mitgeteilten Affekten'. Erstere sprechen den Zuschauer direkt an, sie werden durch die Inszenierung, die Bühne, die Gegenstände, das Licht und das Schauspiel modelliert. Die ‚mitgeteilten Affekte' sind hingegen vom Schauspiel ausagierte Ausdrücke, die für den Zuschauer erkannt, aber gefühlsmäßig nicht nachvollzogen werden.[54]

Man kann im ersten Fall davon sprechen, dass es sich um ein Gefühl handelt, welches der Zuschauer selbst realisiert und gleichzeitig einer fiktiven Figur zuschreibt. Das Schauspiel ist in diesem Fall so, dass es kongruent zum

52 Kappelhoff 2004a, S. 81.
53 Sobchack 1992.
54 Kappelhoff 2004a, S. 80.

eigenen Erleben wird. Im zweiten Fall hingegen zeigt das Schauspiel eine bestimmte Affektivität auf, diese überträgt sich jedoch nicht. Eine Kluft entsteht: Das durch Prozesse des Fiktionalisierens entstandene ‚Figurengefühl' weicht vom eigenen Empfinden einer Szene ab und wird daher auch nur erkannt, aber nicht nachvollzogen.

Auch die Komödien operieren häufig auf der Basis dieser Einteilung. Das Besondere ist dabei, dass es beides zu geben scheint. So mag es sein, dass man höchst amüsiert ist, sich erfreut und gleichzeitig Gesichter von Peinlichkeit und Schamgefühl sieht. Entscheidend ist hier, die Figurengefühle nicht bereits als existente Entitäten zu betrachten, da sie rein fiktive Konstruktionen bzw. Vorstellungen sind. Man kann vielmehr sagen: Das Zuschauergefühl ist im komödischen Modus ein aus Widersprüchen bestehendes Empfinden, in dem die eigene Affizierung mit dem Akt des Erkennens, Abgleichens und Vorstellens (hervortretender Emotionsdarstellungen) kontrastiert wird.

So lässt sich auch die obere Sequenz unter diesem Gesichtspunkt betrachten. Die Figuren agieren, wir erleben bestimmte Affektausdrücke im Schauspiel – z.B. die Peinlichkeit in Dunnes Gesicht, Schadenfreude bei Grant und Fröhlichkeit bei Bellamy – doch die affektive Modulation besteht im raschen Wechsel; die Gesichter zeigen etwas, doch da springt die Montage wieder zu einer anderen Mimik. Die mimischen Affektausdrücke sind meist nur noch mitgeteilter Natur, während die Montagebewegung eine einheitliche Pendelbewegung beschreibt, welche ein Zuschauerempfinden des Gleichgewichts und des Aus-dem-Gleichgewicht-Kommens anordnet.

Doch wie kommt man nun zum Verstehen bzw. zur Konstruktion, zur Fiktionalisierung eines Figurengefühls? In der Szene herrschen zwei Bildfelder: das offizielle Sprechen vor offener Tür und das Lauschen, Beobachten und die versteckte Kommunikation Lucys mit dem Exmann Jerry hinter der Tür. Die Verbindung und Trennung beider Bereiche wird durch Schauspielbewegungen Lucys sowie durch die Montage hergestellt.

Erst durch sichtbare mimische und gestische match-cuts sowie Kongruenzen auf der Ebene des Tons konstituiert sich der Bildraum als ein narrativer Raum. Man hört die Worte Dans, wie er ein Gedicht aufsagt und sieht parallel dazu Jerry, wie er die Augen verdreht. Dan hingegen macht keine Bewegungen, welche sich mit denen im Bildbereich hinter der Tür verbinden würden. Sein Gesicht, seine Worte und Gesten sind allein auf Lucy ausgerichtet. Es ist diese sehr basale Ebene, die uns verstehen lässt, dass Dan nichts von Jerrys Anwesenheit ahnt. Alles Verstehen gründet darauf, was man sieht und hört: Lucy steht zwischen beiden Männern und kommuniziert mit beiden; Jerry und Lucy haben eine Verbindung (durch die Montage), die Dan nicht sieht. Dans Verhalten hingegen wird ständig von Jerry mimisch kommentiert.

Doch nicht allein diese Ebene ist entscheidend. Erst über die Zeit der Szene entfaltet sich mit der Bewegungsfiguration eine Figurierung von Dan, von Jerry, von Lucy entsprechend der Ausdrucksbewegung: Die Montage erzeugt eine Pendelbewegung – die Lust am Balancieren (aus dem Gleichgewicht geraten und ins Gleichgewicht kommen), wobei die einzelnen Figuren als Teile der Montage wahrnehmbar werden (Abb. 39).

Kadrierung und Schauspiel greifen so stark ineinander, so dass jedem Schauspielstil ein bestimmter Inszenierungsstil bzw. ein Element der Montage zu entsprechen scheint; das feine, motorische Spiel Jerrys wird mit kurzen, nahen Einstellungen besetzt etc.; Dans grobe Motorik verbindet sich mit einer distanzierteren Kamera und längeren Einstellungen; Lucy bewegt sich und ihre Bewegungen lösen die Einstellungswechsel aus. *Dadurch wird ein Teil des Schauspiels auf die Wahrnehmungsebene des Zuschauers transponiert und umgekehrt: ein bestimmtes Sehen wird mit einer bestimmten Körperlichkeit ‚konnotiert'*. Durch das Interagieren aller Elemente untereinander in der Montage wird eine Konstellation erzeugt: Man kann sagen, dass die gesamte Bewegung die Beziehungsrelation versinnlicht (Gleichgewichts- oder Pendelbewegung), welche vom Zuschauer als ein Gefühl realisiert wird. Innerhalb der Montage werden nun die einzelnen Elemente selbst in ihren Funktionen zu den Figuren.

So kann man sagen, dass aus der Ausdrucksbewegung (als Bewegungsfigur) eine konstruktive und perzeptiv motivierte Metapher[55] entsteht, welche die narrative Figurenkonstellation ästhetisch erzeugt: *Das Beziehungsgefüge als eine aus dem Gleichgewicht geratende Pendelbewegung, in die drei Positionen eingebettet sind*. Den drei Positionen entsprechen die drei Figuren, ein anstoßendes Element (Jerry), ein reagierendes und rückstoßendes Element (Lucy) und ein bremsendes Element (Dan). Dabei finden Entsprechungen statt, in denen die einzelnen Elemente eine Verbindung von Schauspiel- und Montagebewegung beschreiben: Die Figur Dan ist das Ergebnis einer Komposition, in der auf der Ebene der Wahrnehmung sein langes, langsames Sprechen der Kadrierung, dass man ihn immer nur in längeren Einstellungen sieht, entspricht. Die Figur Jerry entsteht aus dem wechselhaften Emotionsgebaren Grants, das mit den kurzen, abrupten und wechselhaften Einstellungen in Einklang ist. Die Figur Lucy entsteht aus dem wechselhaften Changieren im Schauspiel, das der wechselhaften Montagebewegung als Ganzes – der Pendelbewegung –

---

55 Eine *Cinematic Metaphor*. Vgl. Müller und Kappelhoff 2018; Schmitt, Greifenstein und Kappelhoff 2014.

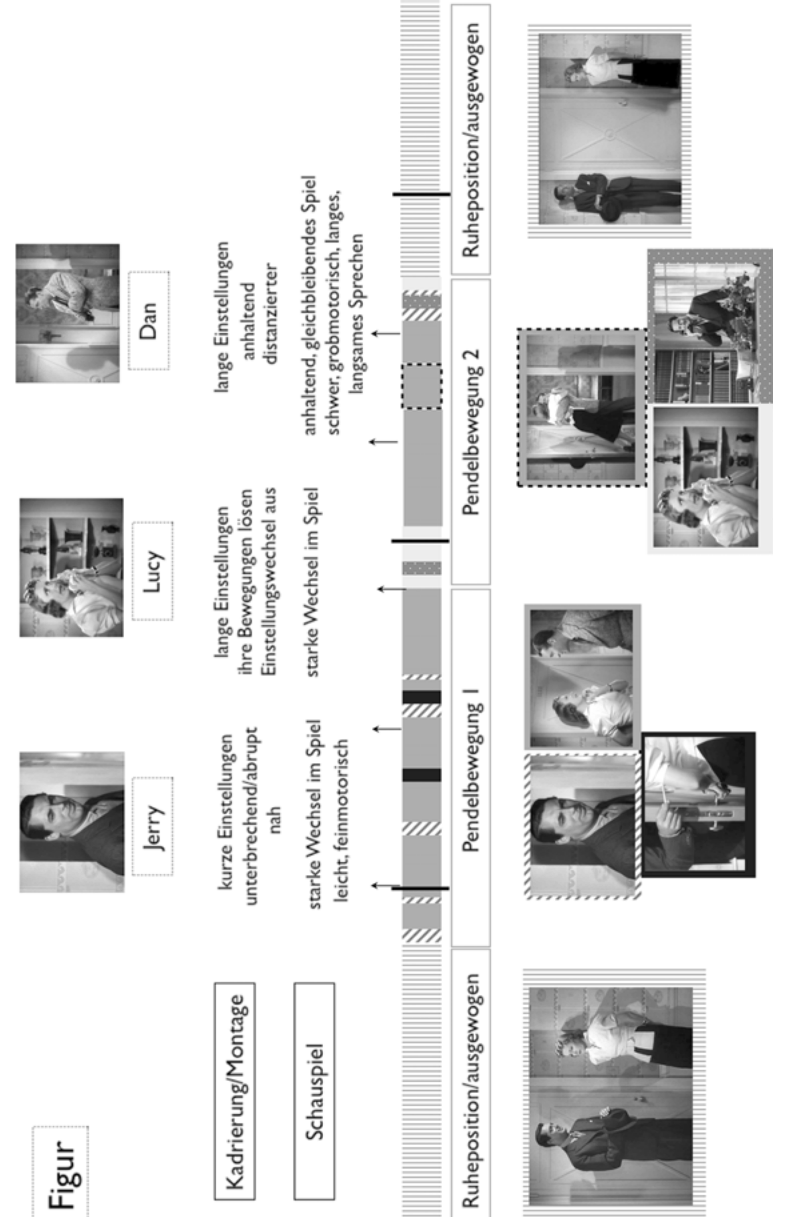


Abbildung 39: Die kinematografische Bewegung und ihre Elemente – Figuren als Verbindung von Kadrierung und Schauspiel in THE AWFUL TRUTH. (Farbabb. siehe Anhang).

entspricht. Das, was als Entsprechungen aufeinander bezogen wird, entsteht durch sich verbindende Bewegungs- oder Ausdrucksqualitäten. Die Figuren sind demnach wiederkehrende Teile und Funktionen der gesamten Bewegung, die man sieht und erlebt als ein ungeteiltes Gefühl von Vitalität, Heiterkeit aber auch Peinlichkeit und als ein sich ausdifferenzierendes Verstehen, dreier Figuren, die jedoch immer schon an ihr Beziehungsgeflecht gebunden sind und nie in ihrer Individualität betont werden.

Die Figurengefühle sind daher auf dieser Ebene angesiedelt, sie sind das, was man durch die gesamte Montagebewegung versteht, bezogen auf einen Teil davon, den Ausdruck eines der Schauspieler. Das Aus-dem-Gleichgewicht-Geraten und zum Gleichgewicht-Finden der Szene modelliert das Zuschauergefühl. Ein Element der Montage ist etwa ein Gesicht, das wechselhaft ist (Grant: kommentierend, amüsiert, schadenfroh), welches innerhalb der Inszenierung (nah, kurz, rasch) die Aktion des Pendelns, Schaukelns immer wieder anregt. Bremsend hingegen ist ein zweites Gesicht (Bellamy: gleichbleibend fröhlich) innerhalb einer immobileren Inszenierung (distanzierter, lange Einstellungen). Sie sind reine Konstellationen der Gesamtpendelbewegung, welche die unbehagliche Zwischenposition Lucys beschreibt.

Die Szene entwirft in plötzlicher Eile eine Bühne, Dunne wird zur Schauspielerin und zur Marionette zugleich, sie verbirgt nicht nur einen Teil der Szene, sondern gebärdet sich auch übertrieben Dan gegenüber. Der Reiz für uns Zuschauer besteht darin, dass die Entblößung für uns eine ständige Möglichkeit ist, die man nicht erhofft, aber die doch das Verbotene und Intime eines geteilten Geheimnisses zwischen dem Paar ausmacht.

Der Reiz des Versteckspiels, so könnte man sagen, basiert auf dem Oszillieren zwischen sichtbarem Überblick für uns Zuschauer und vorgestelltem, begrenztem Blick, der durch die Montage vorgegeben wird und den man den Figuren und deren Sichten zuschreibt: Dan sieht nur Lucy; der Zuschauer sieht alles; Lucy und Jerry sehen ebenfalls begrenzt; Jerry greift in den anderen Raum hinein, indem er Lucy mit einem Stift kitzelt oder anderweitig ärgert. Dadurch ist es weniger zutreffend zu sagen, dass wir es genießen, mehr zu wissen als eine Figur, sondern, dass wir uns gleichsam wie ein Regisseur fühlen: den Überblick über die Inszenierung zu haben und dabei zuzugucken, wie das Spiel für eine der Figuren (Dan) zu einer Illusion wird. Das zu Verbergende wird an die Mitsicht der Zuschauerin geknüpft und so als Teilhabe an der inszenierten Paarintimität imaginiert.

Die Screwball Comedies sind für die Frage nach diesen affektiven Inkongruenzen beispielhaft. Sie adressieren Zuschauergefühle, doch sie zeigen oftmals auch ein davon sehr deutlich unterscheidbares Verstehen dargestellter

Emotionen. Susanne Langer schreibt, dass Komödien generell, auch im Theater, diese Paradoxität verhandeln: „Die Erscheinung des Lachens im Theater beleuchtet scharf die ganze Frage der Unterscheidung zwischen symbolisch dargestellter Gefühlsbewegung und unmittelbar hervorgerufener Gefühlsbewegung".[56] Was Susanne Langer beschreibt und schon vorher mit den „mitgeteilten Affekten" angesprochen wurde, trifft in hohem Maße auf die Screwball Comedies zu: Man sieht Gesichter der Wut, der Verzweiflung, doch der Gefühlszustand der dargestellten Figur ist zwar erkennbar, wird aber als transitorisch oder nebensächlich behandelt. Was uns berührt, sind nicht die individuellen Gesichter, sondern die Gesichter als kontrastiver Ausdruck (hervorgerufen durch die Montage).

Mit der Metapher lässt sich auf basalster Ebene der Verstehensprozess rekonstruieren, der aus wahrnehmbaren Bewegungsfigurationen z.B. die Konstruktion einer narrativen Figur entwickelt. In der Frage nach den Figurengefühlen, was sie sind und wie sie sich konstituieren, kann man den Unterschied zu den Schauspielformen, die ein bestimmtes Emotionsrepertoire aufweisen, benennen. Ist der Emotionsausdruck in langen Einstellungen sichtbar, dann bekommt der Schauspielkörper selbst einen größeren Stellenwert im Gefüge und folglich wird auch das von ihm gespielte Gefühl stärker warhnehmbar. Ist der Emotionsausdruck im Schauspiel jedoch nur in seiner Momenthaftigkeit zu erleben, da er ein minimales Element einer höchst elaborierten Montage ist, so gehe ich davon aus, dass die Figurengefühle nicht einfach mit dem Ausdruck der Schauspieler gleichzusetzen sind. Vielmehr ist das, was man selbst als Zuschauer in der Szene affektiv erfährt, Teil eines Prozesses, indem man die eigene Empfindung aufs Schauspiel einer im Bild sichtbaren menschlichen Figur rückbezieht und entsprechend der Kongruenz oder dem Auseinanderfallen mit dem schauspielerischen Ausdruck als Bedeutung konstruiert.

Auf dieser Ebene ist es nicht entscheidend, ob Figuren mehr wissen als der Zuschauer und umgekehrt. Diese repräsentative Ebene ist nicht Ausgangspunkt zur Erschließung einer Szene, sondern Ergebnis bzw. ein Ziel der Analyse. So kann man das ‚Figurenwissen' auf einer ganz anderen Ebene ansiedeln: am Sehen und Hören der Zuschauerin, an der Bildgestaltung des Filmischen.

In der besprochenen Szene aus THE AWFUL TRUTH wird durch die Ausdrucksbewegung eine Relation in Gang gesetzt, in der Zuschauer ein multiperspektivisches Sehen und Vorstellen einüben, indem mal die Position der einen Figur, dann wieder die Perspektive der anderen Figur eingenommen wird. Doch dieses Perspektivieren ist kein Vorgang, der vom Bild zu abstrahieren wäre. Der basalste Verstehensprozess, der hier angesprochen war, hängt davon ab, ob sich bestimmte

---

56 Langer 1975, S. 153.

Elemente des filmischen Bildes im Verlauf der Wahrnehmung trennen oder verbinden und wie sie durch die Zeitgestaltung aufeinander abgestimmt sind.

Die Analyse zeigt auf, wie das Sehen und Hören von filmischen Kompositionen den Empfindungsprozess sowie das Verstehen von Figuren und Handlungen bestimmt. Damit konnte eine basale Struktur von Narration in den Blick genommen werden. Aus dieser Sicht sind Figuren und filmische Welten nicht ein vom Bild abstrahierbares Geschehen. Vielmehr sind diese Prozesse an den Akt der Fiktionalisierung gebunden, an die Art und Weise, wie man als Zuschauer die verkörperte Wahrnehmung reflektiert.

Im Folgenden werde ich eingehender betrachten, welchen Status die Emotionsdarstellungen im Schauspiel in den Komödien haben und auf welche Weise das Gesicht in seiner Kommunikationsfunktion damit verbunden ist.

5.4 Gefühle als tauschbare Gegenstände – Zur Kommunikationsfunktion des Gesichts

Verdinglichte Gefühle – MR. AND MRS. SMITH

Das ununterlassene Exponieren von verbalen und nonverbalen Kommunikationsformen zeigt, dass Fragen nach Gemeinschaft und Sozialität das ureigenste Thema der Screwball Comedies sind, ob nun auf der Ebene von Paardyade oder Gruppenverbund. Man kann dies vor allem in den Milieustudien beobachten, wenn z.B. in MY MAN GODFREY, THE PALM BEACH STORY, MIDNIGHT oder HOLIDAY[57] die oberen Zehntausend parodistisch, fast wie in einem Verhaltensexperiment observiert werden.[58] In diesen Filmen, die sich als Gesellschaftsanalysen lesen lassen, mag man besonders erkennen, wie sehr in den Komödien individuelle Gefühlswelten zu reinen Äußerlichkeiten werden, lästig wie eine Marotte, abstreifbar wie ein Kleidungsstück. Diese Hervorkehrung des Äußerlichen ist ein fester Topos im Komischen bzw. in der Komödientradition, man findet ihn z.B. bei Bergson wieder: *„Komisch ist jedes Geschehen, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um ihr Inneres handelt."*[59] Das Komische ist eine Angelegenheit, in der weniger das individuelle Empfinden im Vordergrund steht, als seine Rahmung, als die Situation, in der es entsteht. Bergson beschreibt dieselbe Beobachtung noch durch andere Formulierungen: „Wir lachen immer

57 MIDNIGHT (Mitchell Leisen, USA 1939); HOLIDAY (George Cukor, USA 1938).
58 Deleuze 1997 (1983), S. 215.
59 Bergson 1972 (1900), S. 40.

dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert."[60] oder: „Die Form will über den Inhalt triumphieren, der Buchstabe wetteifert mit dem Geist."[61]

Die Screwball Komödien beziehen sich ebenfalls auf diese Eigenschaft von Komik: In den Szenen der streitenden Paare werden die Gesichtsbilder oft zu rhetorischen Floskeln, zu Zahlungsmitteln im Handel um Gefühle, Sexualität und Moral. Das Schauspiel besitzt eine gewisse Eigenständigkeit – exzentrische Verhaltensweisen –, um auf sich aufmerksam zu machen – doch Kamera und Montage lassen diese Art von individuellem Gebaren nicht zu und lenken die Aufmerksamkeit weniger auf den einzelnen Gesichtsausdruck als darauf, wie dieser sich im Kontext einer Gruppenansicht einfügt. Wie in den letzten drei Kapiteln gezeigt, findet in vielen Fällen eine Negierung des individuellen Emotionsausdrucks statt.[62]

Präsentierte Emotionsdarstellungen verwandeln sich in dinghafte Objekte. Durch kinematografische Bildakte beziehen sich Gesichter, aber auch Stimmbilder, Körperhaltungen und Gesten relational aufeinander; wie der Hut zum Schirm, die Zigarette zur Hand werden sie zu behandelbaren Sachen. Oder wie Georg Seeßlen zur Filmkomik generell resümiert:

> Konsumierbar wird also jede Gefühlsregung, die als symbolische Darstellung veräußerlicht und verfremdet wird. So lassen sich im Genre des Komischen die Mißlichkeiten des Alltags genießen, mit einer kleinen Portion Masochismus, einer kleinen Portion Sadismus, aber ohne Gefahr für die Seele.[63]

Diese Verkleinerung dargestellter Emotionen zu popcorngroßen Dingen, die ‚konsumierbar' bzw. handhabbar werden, bedeutet jedoch keine Abwesenheit der Affektivität der Zuschauer. Vielmehr bedeutet es, dass die Gefühle der Zuschauer weniger im Nachvollziehen oder Mitfühlen mit fiktiven Figurengefühlen begründet liegen. Das affektive Vergnügen besteht hingegen im Erleben einer höchst vitalen Gemeinschaft, gegen die sich die einzelnen Teilnehmer vehement sträuben.

Das Gefühl des Gemeinsamen kann man bereits auf einer perzeptiven Ebene ansiedeln, die nur für den Zuschauer existent ist. Ähnlich wie im Suspense, wo es eine Verbundenheit zwischen autonomer Kamerainstanz und Zuschauer

---

60 Bergson 1972 (1900), S. 44.

61 Bergson 1972 (1900), S. 41.

62 Ähnliches stellt Dana Polan im Zusammenhang mit HIS GIRL FRIDAY fest: „Thus, the Hawksian screwball film can entertain subjectivity – indeed, it can fully encourage subjectivity's representation – but only as a resistant force that has to be reduced down to the materiality of acting bodies." Dana Polan: The Light Side of Genius. Hitchcock's MR. AND MRS. SMITH in the Screwball Tradition. In: Andrew Horton (Hg.): Comedy/Cinema/Theory. Berkeley/Los Angeles 1991, S. 131–152, hier S. 135.

63 Seeßlen 1976, S. 13.

gibt[64], besteht ein Aspekt des Vergnügens in der Screwball Comedy darin, das Schwingen mit einer spürbaren (kinematografischen) Instanz zu erleben, ein gemeinsames Wahrnehmen zu empfinden, das nur punktuell mit der Paar-Gemeinschaft in eins gesetzt werden kann.

Dargestellte Gefühle, ob als Emotionskarikatur ausgestellt oder durch das narrative Geschehen motiviert, werden oft so gezeigt als dürften sie sich nicht entfalten: Eine aufleuchtende Eigenheit in der Mimik, ein individualistischer Zug in der Körperhaltung, werden zwar sichtbar, sind aber nur kurz aus der Ferne zu sehen oder werden sofort kontextualisiert. Damit schließen die Komödien in Bezug auf ‚das verdinglichte Gefühl' an verschiedene Strömungen der 1920er Jahre an, an die Neue Sachlichkeit[65] oder an die objektbezogene Komik des Slapstick.[66]

Durch die Aufmerksamkeit auf das Äußerliche erleben wir beispielsweise in MR. AND MRS. SMITH eine handgreifliche Auseinandersetzung als komisch-kindliches Spiel und keineswegs als brutalen Übergriff.[67] David (Robert Montgomery) ist Anne (Carole Lombard) ins Kaufhaus gefolgt, wo sie seit Kurzem als Angestellte arbeitet. Seine Überredungskünste, sie möge doch ihren Job aufgeben, fruchten wenig. Die Kamera selbst ist die Instanz, welche diesen Eindruck hervorbringt: Man sieht Davids strengen Blick, den entschlossenen Schritt vor dem Hintergrund kindlicher Gegenstände – kleine Hemdchen, ein Kinderbett, ein Karussell mit Plüsch-Schafen, der Schriftzug „Little Boy Blue". David und Anne stehen in der Babywarenabteilung, getrennt durch die Ladentheke. Anne ignoriert seine Fragen und bietet ihm Windeln an, antwortet ihm in ihrer Rolle als Verkäuferin, übertrieben freundlich. Je eindringlicher er auf sie einredet, umso formeller wird ihre Service-Freundlichkeit. Durch die Ausstattung, das Schauspiel und die Kamera wird Davids insistierendes Gesicht verniedlicht.

Schließlich packt er Anne an beiden Armen und zerrt sie zu sich. Doch man nimmt in dem Moment nicht so sehr den Akt der Besitzergreifung wahr, als die

---

64 Greifenstein und Lehmann: Manipulation der Sinne im Modus des Suspense. In: CINEMA 58, Marburg 2013, S. 102–112.

65 So beschreibt Kappelhoff das neusachliche Motto als „verdinglichte Welt des Sozialen", die in der „Subjektivität erst verfügbar geworden ist. Nicht die Klage des entfremdeten Menschen artikuliere sich in solcher Sinnlichkeit, wohl aber die Entlastung dessen, dem die empfindsame Seele auf die leichter Hand zu greifende Wohlgefälligkeit eines Reisesouvenirs geschrumpft ist." Kappelhoff 1994, S. 12.

66 Die Wurzeln dieser komödischen Reflexion einer Verdinglichung des Lebens liegen freilich in der Slapstick-Komödie und ihren Arten und Weisen, Mechanisierung und Massenproduktion zu reflektieren. Siehe Georg Seeßlen 1976, S. 49–50. Zum Mechanischen im Slapstick vgl. Jim Leach: The Screwball Comedy. In: Barry K. Grant (Hg.): Film Genre. Theory and Criticism. Metuchen 1977, S. 75–89, hier: S. 76.

67 TC: 0:33:36–0:37:36.

Situation, in der sie sich befinden: Der Akzent wird vom Gefühlsausbruch und vom körperlichen Übergriff auf die soziale Situation im Warenhaus verlegt. Die Windeln fliegen wild umher, die ordentlichen Baby-Waren, lieblich drapiert, werden umgestürzt, von der Theke geräumt, es rumpelt und kracht. Dann sieht man gestrenge, genervte und peinlich berührte Blicke der Leute im Kaufhaus. Nicht das ruppige Zerren und Ziehen Davids an Anne wird hier von der Kamera ins Zentrum gerückt, sondern die Gegenstände des Kindlichen sowie die soziale Rahmung erscheinen relevant: Der Abteilungsleiter ermahnt die beiden voller Entrüstung; die Kunden drehen sich um, alle blicken das Paar an. Der individuelle Gesichtsausdruck von David wird in der Zurechtweisung und im gemeinschaftlichen Anblicken des Paares aufgelöst. David und Anne stehen mit dem Rücken zur Kamera aneinander zerrend. Verschwommen sieht man im Hintergrund wie sich ein Halbkreis von Menschen bildet, die ihre Augen auf sie richten. In der mittleren Raumebene des Bildes (in hoher Bildschärfe) sieht man den strafenden Blick, das mißbilligende Gesicht des Abteilungsleiters. Die Einstellung aus der Sequenz verdichtet den vorherigen Verlauf der Bilderfolge, ist ein szenischer Höhepunkt. In ihm kommt das ganze ausgearbeitete narrative Thema des unsicheren Ehestatus auf den Punkt. In dieser Mise-en-abyme-Struktur erfährt die Zuschauerin eine Komposition bildlicher Zentrierung. Das Paar sieht man halb mit dem Rücken zur Kamera, der strafende Blick des Abteilungsleiters setzt sich in den hinteren Bildebenen fort, in denen Menschen und deren Blicke nur schemenhaft angedeutet sind. Und doch: alle Augen liegen halbkreishaft auf dem Paar, wodurch Davids Festhalten ihrer Hände eine kollektive und bewertete Seite aufweist (Abb. 40).



Abbildung 40: Bloßstellung vor einer Gruppe – MR. AND MRS. SMITH.

Nicht nur das Zurücktreten vor der Situation, das Einnehmen einer Distanz „als unbeteiligter Zuschauer“, wie Bergson sagt, begünstige das Komische, sondern auch das Fehlen einer Sichtbarwerdung innerer, individueller Empfindungen der dramatischen Personen.

In der Szene aus MR. AND MRS. SMITH lässt sich diese Anordnung als Verstehensprozess und als metaphorisches *Seeing As* beschreiben: *Ein Paar-Streit ist erfahrbar als lächerliches Kinderspiel um Dinge*. Die Metapher kommt zustande, indem das Gesicht Davids und Annes nicht in der Inszenierung zentral gesetzt werden, sondern die Körper beider Schauspieler in einer Kadrierung mit alltäglichen Gegenständen, Sachen, Waren gegengeschnitten werden oder aber die Kamera aufzieht und dadurch das Verhalten rahmt, verkleinert, kontextualisiert. Mit dem Fokus auf kindliche Gegenstände wird das Paar in seinem Streit einer Lächerlichkeit preisgegeben, welche die sie umschließende Menge, die stummen Zuschauer, verächtlichen Blicke und den strengen Verweis als erwachsene Autorität kennzeichnet, während das Paar in seinem unbeholfenen Gerangel und der sinnlosen Anhäufung von Gegenständen wie zwei Kinder erscheint, welche die Maßregelung verdient. Nicht das individuelle Empfinden (Davids oder Annes Ärgernisse) wird nachvollziehbar, sondern ein soziales Gefühl: Peinlichkeit und Scham aufgrund der Bloßstellung vor der Öffentlichkeit sind hier deutlich inszeniert.

Geselligkeit und Taktgefühl

Wie bereits angesprochen sind die Gefühlsdramaturgien der Screwball Comedies zentral auf Erheiterung, auf Lust und Genießen ausgerichtet. Doch neben diesen positiven Gefühlen werden auch Scham, Peinlichkeit und Schadenfreude immer wieder nachvollziehbar.[68] Die Filme kreisen mit ihrer Inszenierung gemeinschaftlicher Gefüge und sozialer Gefühle um gesellschaftliche Verhaltenscodes, die befolgt und normiert oder aber überschritten bzw. ausgehebelt werden.

Der Begriff der Geselligkeit nach Georg Simmel ist situiert in einem Verständnis für Abendgesellschaften, die von den bürgerlichen Schichten in Europa seit dem siebzehnten Jahrhundert als Salons, Lesezirkel (u.a.) ausgerichtet wurden. Der Begriff umfasst einen Bereich des Sozialen, der auch im Mittelpunkt der Brüche und Subversionen der Komödien steht. Kommt man in einer Abendgesellschaft, zu einem Essen zusammen, dann dient das Treffen der Zufriedenheit aller Beteiligten. Gerade deshalb, so betont Simmel in seinem

---

68 Auf der Ebene der fiktionalisierten Gefühle, die Schauspielerkörpern zugeschrieben werden, aber zum Teil auch auf der Ebene der Zuschauergefühle.

Aufsatz zur Geselligkeit, sei es notwendig, dass alle sich auf gleicher Augenhöhe und mit einer Spur Diskretion begegneten, dabei sei ein gewisses *Taktgefühl* von Nöten:

> [...] das Allerpersönlichste des Lebens, des Charakters, der Stimmung, des Schicksals hat gleichfalls im Rahmen der Geselligkeit keinen Platz. Es ist taktlos, bloß persönliche Stimmung und Verstimmung, Aufgeregtheiten und Depressionen, Licht und Dunkelheiten des tiefsten Lebens in die Geselligkeit mitzubringen. Wo eine gesellig begonnene Vereinigung – und keineswegs nur eine oberflächlich gesellschaftliche und konventionelle- schließlich um so individuelle Werte zentriert, verliert sie den Charakter der eigentlichen Geselligkeit und wird zu einem durch einen Inhalt bestimmten Zusammensein [...].[69]

Das Gesellige – so Simmel – zeichne sich gerade nicht dadurch aus, dass man über ernste Themen diskutiere, dass es inhaltsbezogene Auseinandersetzungen gebe. Der Geselligkeit hafte keine gesprächsbedingte Tiefe an, vielmehr werde sie von Gruppen genutzt, um sich zu verbinden. Ein geselliger Abend werde nicht durch das Hervortun Einzelner begünstigt, sondern durch einen respektvollen, wohlwollenden Umgang miteinander. Doch dieses Verhalten sei eine „*künstliche* Welt“[70], denn die einzelnen Teilnehmer einer Abendgesellschaft müssten eine Art Bühnenstück aufführen, um die sozialen Ungleichheiten, die untereinander herrschen (die verschiedenen Schichten, der gesellschaftliche Stand) zu glätten. Simmel bezeichnet die „Geselligkeit als die *Spielform der Vergesellschaftung*“:[71]

> Indem Geselligkeit also mit dem Charakter der Kunst oder des Spieles vollzogene Abstraktion der Vergesellschaftung ist, fordert sie die reinste, durchsichtigste, am leichtesten ansprechende Art der Wechselwirkung, *die unter Gleichen;* sie muß sich, um ihrer fundamentalen Idee willen, Wesen fingieren, die von ihrem objektiven Inhalt so viel abgeben, die nach ihrer äußeren wie inneren Bedeutung so modifiziert werden, daß sie als gesellige gleich sind und ein jedes die Geselligkeitswerte für sich nur unter der Bedingung gewinnen kann, daß die anderen, mit ihm wechselwirkenden, sie ebenso gewinnen. Sie ist das Spiel, in dem man ‚so tut‘, als ob alle gleich wären, und zugleich, als ob man jeden besonders ehrte.[72]

69 Georg Simmel: Soziologie der Geselligkeit. (1911) In: ders.: Gesamtausgabe in vierundzwanzig Bänden. Bd. 1: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, hg. von Rüdiger Kramme, Angelika Rammstedt und Ottohein Rammstedt. Frankfurt a. M. 2001, S. 177–193, S. 181.
70 Simmel 2001 (1911), S. 183.
71 Simmel 2001 (1911), S. 180. Dabei hat Georg Simmel das, was die verschiedenen gesellschaftlichen Anlässe von Gruppenbildungen gemeinsam haben, als gefühlsmäßige Verbundenheit bestimmt, wenn er das Aufgehen des Individuums in der Gruppe als für den Einzelnen befriedigendes Ereignis zusammenfasst: „alle diese Vergesellschaftungen [werden] von einem Gefühl dafür, von einer Befriedigung daran begleitet, daß man eben vergesellschaftet ist, daß die Einsamkeit des Individuums in ein Zusammen, eine Vereinigung mit anderen aufgehoben ist“, ebd., S. 178.
72 Simmel 2001 (1911), S. 184.

Die Geselligkeit verursache, dass man die soziale Gleichstellung aller Beteiligten fingiere, um sich begegnen zu können, das gemeinsame Einverständnis einer Gruppe an einem Abend, eine Zusammenkunft als Fiktion einer Gemeinschaft zu imaginieren. Dies beinhalte auch, dass eine gesellschaftlich einflussreiche Person sich gegenüber einer weniger einflussreichen Person bescheiden verhalte, dass eine bekannte Persönlichkeit zurückhaltend auftrete etc. Taktlosigkeit ist bei Simmel die Gefährdung dieser Verbindung, in der jeder gleich zu sein scheint.[73] Dabei seien die Gefühle, die solche Prozesse des Geselligen begleiten, Freude, Entlastung oder Lebendigkeit.[74] Das Erleichternde, das von aller Schwere Enthobene sieht Simmel für das Gesellige als grundlegend an. Das Gesellige befreie, erheitere und erleichtere, da es als Spiel genossen werden kann. Freilich ist der Begriff ein historisch und kulturell spezifisches Konzept: eine Art Etikette, ein Verhaltenskodex bürgerlicher Schichten des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, eine Idee, die sich abgewandelt für spätere gesellschaftliche Überlegungen reflektiert etwa bei Plessner oder Goffman wiederfindet.[75]

Viele der untersuchten Komödien handeln von Geselligkeit im Simmelschen Sinn, indem sie die Gleichheit aller Beteiligten in einer Art Spielform darstellen und so gesellschaftliche Hierarchien als überwindbar kennzeichnen. Dieser Grundgedanke bei Simmel zeigt auf, dass demokratische Grundprinzipien, die Gleichheit aller, auf eine Verhaltensebene gebracht werden kann und so soziale Hierarchien unsichtbar zu werden scheinen. Es ist diese Ebene einer Gleichheit, welche die Screwball Komödien zum Teil zur Anschauung bringen. Gleichzeitig handeln die Filme oftmals auch von einer gegensätzlichen Idee, wenn gerade großbürgerliche Abgrenzungen zum Ausdruck gebracht werden (etwa in THE PHILADELPHIA STORY oder THE AWFUL TRUTH). Ein fast theatrales Spiel wird zudem genossen, wenn man Figuren dabei zusieht, wie sie die Fesseln einer sozialen Konvention abstreifen. Insofern geht es in den Komödien auch um Taktlosigkeit; man erfährt, wie sich eine exzentrische Gebärde hervortun will, wie sie aber als solche ausgebremst wird. Immer wieder sieht man ein Ringen um das Individuelle ausgestellt, das in eine gemeinschaftliche Form zurückgeholt

---

73 „[S]obald die Diskussion sachlich wird, ist sie nicht mehr gesellig“, Simmel 2001 (1911), S. 190.

74 Simmel 2001 (1911), S. 183.

75 Bei Plessner lässt sich Simmels Einfluss nicht nur in seinem Text *Lachen und Weinen* wiederfinden, wo er die freudigen Lachanlässe mit ähnlichem Vokabular beschreibt, sondern auch in “Zur Anthropologie des Schauspielers” sowie in seinem politischen Text *Grenzen der Gemeinschaft*, worin man Anlehnungen an Simmels Überlegungen finden kann.

wird. Dabei ist in den Komödien das gesellige Spiel um die „Art der Wechselwirkung, *die unter Gleichen*“ (s.o.) auf einer Ebene angesiedelt, welche zuerst eine starke Ungleichheit etwa zwischen den bürgerlichen und proletarischen Schichten sichtbar macht. Immer wieder wird eine Figur aus ärmlichen Verhältnissen aus Zufall oder Kalkül in die Kreise der Upper Class eingeschleust, wo sie meist einen anderen Namen annimmt, sich anders kleidet und spricht. Immer wieder wird durch Verkleidung eine bestimmte Gesellschaftsschicht in ihren sozialen Codes, Regeln, Normen und ihrem Habitus analysiert. Die soziale Zugehörigkeit wird auch vielfach so inszeniert, als sei sie über reine Äußerlichkeiten und Statussymbole definiert, welche man sich, schlüpft man nur in die Rolle, sofort zu eigen machen kann. Man erkennt anfangs einen großen Abstand zwischen narrativen Figuren, die bestimmten Schichten zugeordnet werden. Doch wird dieser Abstand (z.B. zwischen Arm und Reich) durch die Maskerade der Figuren als Spiel, als Code, als Konstruktion entlarvt. Indem eine arme Frau die Welt der Reichen betritt und sich als Gräfin ausgibt (MIDNIGHT) oder auch umgekehrt, ein reicher Mann als verarmter Obdachloser lebt (MY MAN GODFREY) wird die soziale Kluft dramaturgisch verhandelt und ist als beweglich und überwindbar zu erfahren. Ungleichheiten werden für einen Moment ausgehebelt, wenn z.B. der Taxifahrer wie ein Graf behandelt wird (MIDNIGHT) oder wenn das Mädchen von nebenan für die Tochter des Multimilliardärs gehalten wird (EASY LIVING[76]). Jedoch kann man in den Komödien auch das negative Kippbild dessen beobachten: die hinter vorgehaltener Hand erzählte Intrige, das heuchelnde Lächeln, das hochmütige Lachen über jemanden, die Verstellung, die höfischen Codes.[77] Die steifen Rituale der Upper Class werden immer wieder auch in ihrer elitären Unzugänglichkeit ausgestellt (HOLIDAY, PLATINUM BLONDE[78], MY MAN GODFREY).

Die pragmatische Komödie – Kompromiss und Ökonomie

Die Screwball Comedy wird meist als Liebeskomödie dargestellt, dass es sich dabei um das Romantische handelt, wird aufgrund des Plots oftmals selbstver-

76 EASY LIVING (Mitchell Leisen, USA 1937).

77 In der höfischen Geselligkeit habe sich die Etikette ausgebildet, die auf eine Regelhaftigkeit im Verhalten und in der Kommunikation abzielte und dadurch zu einer erstarrten Form wurde. Simmel 2001 (1911), S. 191.

78 PLATINUM BLOND (Frank Capra, USA 1931)

ständlich angenommen.[79] Doch meine bisherigen Analysen zeigen, dass die Komödien weniger von romantischer Liebe handeln als ein pragmatisches Verständnis von Beziehung versinnlichen. Denn innerhalb der Paarinszenierungen werden die Kommunikationsweisen auf eine Art ins Bild gesetzt, wodurch sie zum Teil instrumentalisiert erscheinen, als wären sie rhetorische Mittel. Schon die narrativen Muster geben darüber Aufschluss: So stellt der Plot von Cinderella einen wichtigen Ausgangspunkt einiger Erzählungen dar. Dabei handelt es sich nicht immer nur um Geldfragen, die aufgrund der großen Depression und ihren Folgen Utopien und Wünsche thematisieren. Die Screwball Comedies handeln davon, wie wirtschaftliche Prinzipien Einzug erhalten in den zwischenmenschlichen Bereich. Nicht nur verbale Zuspitzungen kehren dies hervor; die Ökonomisierung des Zwischenmenschlichen zeigt sich auch in einer ästhetischen Praxis, wobei die Gesprächsformen als strategisch, als zweckgerichtet erkennbar werden: die Kommunikationsfunktionen des Gesichts bringt dies hervor. In BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE treibt die Braut (Claudette Colbert) in einer Auktion den Preis für die Heirat in die Höhe – zwischen monetären und moralischen Werten, um ihrem Gatten eine Lehre zu erteilen. In THE LADY EVE[80] verschafft sich eine Falschspielerin (Barbara Stanwyck) mit gezinkten Karten echtes Geld; sie wird zu einer Schauspielerin, welche echte Gefühle in falsche verwandeln kann. In TWENTIETH CENTURY buhlt ein Regisseur um die Gunst seiner Muse, ohne die er keinen Erfolg mehr im Theater hat. Dabei werden Interessen so miteinander verquickt, dass offenbleibt, ob die ökonomischen oder amourösen Gründe für ein Zusammensein überwiegen: Das Unterzeichnen des Arbeitsvertrags wird zum Grund der Erneuerung des Liebesverhältnisses. Auch in HIS GIRL FRIDAY handelt Hildy (Rosalind Russell) mit ihrem Exmann (Cary Grant), der gleichzeitig ihr ehemaliger Chef ist. Walters Umwerben von Hildy stellt sich weniger als selbstlose Liebesbekundung dar, denn als taktische Überzeugungsarbeit zum Zweck knallharter, ökonomischer Zwänge. So sagt Walter zu Hildy: „If you won't do it for love, how about money?!" Die Gesichtsbilder, die inszenatorisch einen Tauschhandel untereinander eingehen, sind ähnlich beschaffen, sie changieren zwischen Verführung und Kalkül.

In einer solchen Lesart lässt sich das gesamte Genre der Screwball Comedy auf den Nenner des Sinnbilds von der *Ehe als Ökonomie der Affekte* bringen. In BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE sagt Michael zu Nicole: „Love and business is just the

---

79 Z.B. bei Duane Byrge: „Like most Hollywood products then and now, a screwball comedy was at heart a love story." Duane Byrge und Robert M. Miller: The Screwball Comedy Films. A History and Filmography, 1934–1942. Jefferson 1991, S. 2.
80 THE LADY EVE (Preston Sturges, USA 1941).

same, you have to gamble, you have to take chances."[81] Doch dieses Sinnbild ist nicht allein auf der Ebene des Dialogs angesiedelt, sondern konstituiert sich vielmehr in den expressiven Formen des dargestellten Schauspiels und ihrer filmischen Einbettungen. Das gewöhnliche und das posierende Gesicht sind dafür paradigmatischen Bildformen; darüber hinaus stellen die Komödien das Aushandeln von Geschlechterpositionen jeweils in den sinnlich-konkreten Zusammenhang des Tauschs von Gesichts- und Stimmbildern: Ein vokales Sich-Überbieten geht einher mit dem Ringen um eheliche Macht- und Besitzansprüche; der neutrale Gesichtsausdruck wird strategisch als Pokerface eingesetzt; das Erringen des letzten Worts entscheidet schließlich über Sieg und Niederlage im Streitgespräch. Was in den komischen Szenen der Screwball Comedies als Tauschgeschäft angeboten wird, sind affektive Überspitzungen in ihrer Darbietung selbst. Die zur Schau gestellten Emotionen erscheinen nur mehr als äußerliche Gegenstände, die einander wie Frage und Antwort bedingen. In HIS GIRL FRIDAY wird Cary Grants beiläufige Geste eingetauscht in Russels abweisenden Blick. Ihre Eigensinnigkeit wechselt in seine Arroganz. Ihre Zärtlichkeit wird eingelöst durch seinen Charme. Das mit der Paargeste einhergehende Gefühl kann sich ganz unterschiedlich ausprägen: als Zusammengehörigkeit, als gemeinsames ‚Schwingen', als Gegensätze, die als Einheit erlebt werden, als Konflikt zwischen Einzelkörper und Gemeinschaftlichem, als Vitalitätsempfinden etc. In diesem Sinn sind die Paargeste, das affektive Stimmbild sowie das gewöhnliche und posierende Gesicht für die Screwball Comedy beispielhafte Inszenierungsprinzipien, die sich als Grundform der Gefühlsgestaltung (u.a. der *Wir-Gefühle)* beschreiben lassen. Andererseits gibt es in den Komödien auch ganz andere Modi des Gefühls, welche sich zu den Wir-Gefühlen komplementär verhalten.

Paradoxe Empfindungen – Der rasche Wechsel unterschiedlicher Gefühlsmodi

Zu dem vitalen Wir-Gefühl der *Paargeste* oder auch der *Gemeinschaftsgeste* kommt ein weiterer Gefühlsmodus dazu, der durch das übertriebene Spiel, das die Schauspieler ausführen müssen, gelenkt wird. Dieses ist ein Fingieren, wobei das Zuschauerempfinden darauf ausgerichtet wird, das Uneigentliche zu erleben: das Falsche im Lächeln, das Übertriebene im Gruß, das absichtliche Einsetzen einer Geste. Man erlebt oftmals ‚meinende Gesten' und posierende Gesichter, das heißt Formen des Verhaltens, in denen es um ein gespieltes

81 TC: 0:24:50

Gefühl oder eine bestimmte gesellschaftlich erwartbare Reaktion im Ausdrucksgeschehen geht. Dieses Prinzip ist sehr ausgeklügelt, da in keinem Moment die klassische Diegese gebrochen wird. Vielmehr ist das Rollenspiel oder die Maskerade immer auch in der narrativen Dramaturgie begründet.

So etwa in HIS GIRL FRIDAY, als Walter (Cary Grant) Hildys (Rosalind Russel) Verlobten Bruce (Ralph Bellamy) kennenlernt. Am Eingang der Redaktion begrüßt Walter zuerst den Falschen, einen älteren Herrn, dann erst Bruce (Abb. 41). Man erlebt am Schauspiel Grants eine Absichtlichkeit in der ausgeführten Showeinlage. Seine Performance ist auch danach im Modus des Slapsticks gehalten, wenn er zu Bruce übergeht und anstatt seinem Gegenüber die Hand zu schütteln zur Begrüßung den Griff des Regenschirms ergreift, als wäre es die Hand. Dabei erlebt man nicht, dass Cary Grant übertrieben spielt, sondern man erlebt die Figur Walter, die etwas mit ihren Gesten bezweckt. In dieser Szene wird ein gespaltener bzw. sich durchkreuzender Bildraum aufgemacht. Bevor Walter Bruces Regenschirm schüttelt, sieht man eine Einstellung mit Walter, Bruce und dem älteren Mann. Zwischen den Einstellungen mit den drei Männern sieht man immer wieder Hildy in einer Einstellung als Zuschauerin des Spektakels, sie beobachtet amüsiert, wartet ab (Abb. 41).



Abbildung 41: Das Spiel und die Zuschauerin – HIS GIRL FRIDAY.

Der Bildraum ist für uns Zuschauer in einer Zweiteilung erfahrbar. Da ist auf der einen Seite Walters ‚Bühne': man sieht die drei Männer in einer Kadrierung; auf der anderen Seite befindet sich das ‚Publikum', Hildy, die lächelnde Zuschauerin, mit der wir als Zuschauer das Beobachten teilen. So überkreuzen sich diese Bild-Aufteilungen innerhalb einer Montage und teilen sich auf in 1. Akteure und Beobachterin bzw. Bühne und Publikum (durch die Kadrierungswechsel: die drei Männer + Hildy), sowie 2. in das Paar (Walter und Hildy, die von der gespielten Gestik Kenntnis zu haben scheint) und die

Ahnungslosen (Bruce und der ältere Mann). Dies hat alles erst auf fiktionalisierter Ebene mit einem Wissensvorsprung zu tun. Zuvor ist es einfach das Sehen einer bewegungsmäßigen Verbindung. Das Zuschauererleben spannt sich an dieser *schadenfreudigen* Überkreuzung auf; so sieht man ernsthafte Gesichter, die nicht zu verstehen scheinen, worauf sich Walters Verhalten bezieht. Doch als Zuschauerin begreift man dies allein durch die heimliche Lust, selbst gewissermaßen exklusiv die verborgene und nur subtil erfahrbare Verbindung des Paars in einem Rollenspiel zu erleben, mit Hildy Zuschauerin zu sein. Die Art und Weise, wie Hildy als Zuschauerin Walters Verhalten mimisch kommentiert, hebt für uns Zuschauer erst das Bühnenhafte hervor. Der Aspekt der *Schadenfreude* als Zuschauergefühl ist nicht grundlos, sondern basiert vielmehr darauf, an der Verbindung des Paars teilzuhaben. Die Verbindung konstituiert sich aus minimalen mimischen Reaktion Hildys auf Walters Bewegungen und stellt demnach eine Bewegungskongruenz in unterschiedlichen Einstellungen her. Solche Übereinstimmungen von Bewegungsqualitäten sind die subtile Verbindung auf der Ebene des audiovisuellen Bildes, die wir als Zuschauer verkörpert spüren, die wir jedoch in erster Linie narrativ den Figuren zuschreiben (Walter und Hildy). In der Screwball Comedy geht es darum, Vergnügen dabei zu empfinden, eine bestimmte Dimension des menschlichen Verhaltens als Täuschung, Trick oder Plan zu entlarven.

Der Schadenfreude übergeordnet sind *Überlegenheitsgefühle*, welche an eine merkliche Instanz gebunden sind: an die Kamera. In manchen Szenen ist ein explizites ‚Nicht-Reagieren' des Kaders auf exaltierte Gesten beobachtbar. Die Ansicht bleibt distanziert, andauernd, es geschehen keine umfassenderen Bewegungen des Kaders mit den Schauspielern. Hier scheinen die individuellen Emotionsausdrücke zum Teil ins Leere zu laufen. Was man während dieser Augenblicke erfährt, ist eine spürbare wahrnehmungsmäßige und emotionale Distanz zum Geschehen, die von der Kamera-Instanz ausgeht, wodurch individuelle Emotionsausdrücke klein gehalten werden; zudem werden dadurch auch bildliche Entsprechungen eines Lächerlichwerdens etabliert, die Inszenierung scheint eine Art „Seht bloß!" zu artikulieren, wenn etwa von einer nahen Einstellung sehr plötzlich distanziert wird; dann sieht man dabei zu, wie eine Art Entblößung vor der Öffentlichkeit stattfindet, wie sich eine Menschengruppe zusammenballt, die dem Spektakel des Paars zusieht. (So etwa in MR. AND MRS. SMITH, wenn nach der Kaufhausszene (s.o.) das Paar von Ordnungshütern herausbegleitet wird und sich um das Paar eine Menschentraube ringt, woraufhin ein Polizist schließlich den privaten Streit schlichtet.) Letzteres

kann neben dem Gefühlsmodus der Schadenfreude auch Scham affektpoetisch gestalten.[82]

Das Zueinander-Müssen, das Zu-Einander-Streben, das die Kadrierung als Instanz zu entscheiden scheint, kann sich in seiner Bildform auch vom freudigen Paar-Modus hin zu einer kalten, engenden Käfig-Ansicht transformieren. Hier findet das überlegene ‚Lachen über', die „Anästhesie des Herzens" (Bergson)[83] tatsächlich eine Entsprechung (Abb. 42).



Abbildung 42: Die Dauer des Kaders mit expansiven Schauspielbewegungen als engende Rahmung – TWENTIETH CENTURY.

In TWENTIETH CENTURY rahmt die Kadrierung das Paar mitunter auf eine Weise, in der das Bild von der Paareinheit zu einer oszillierenden Spannung wird, indem man die geheimen und subtilen Gesten der Vertrautheit sieht, die später zu einem zur Ausweglosigkeit erstarren Mechanismus werden. Indem die Schnittfrequenz reduziert wird und lange Einstellungen vorherrschen, wobei die einzelnen Figuren in ihren Äußerungsakten weniger stark hervorgehoben werden, nimmt sich die

82 Freilich ist eine solche Affektpoetik zwar strukturell angelegt, muss sich aber nicht in jedem Zuschauersubjekt in der selben Intensität ausprägen. Vielmehr ist auch das periphäre Erleben eines historisch-kulturell situierten Gefühls möglich. Dieser Aspekt beleuchtet die Historizität audiovisuell hervorgebrachter Affizierungsweisen, welche die Filme (in Inszenierungsmustern gespeichert) an den jeweiligen Zuschauerschaften auf der Ebene der Erfahrung jeweils aktualisiert hervorbringen. Siehe Kappelhoff 2004 und 2016.
83 Bergson 1972 (1900), S. 13.

Kamera zurück und bleibt in einer permanenten Rahmung in mittlerer Distanz; es herrscht ein kalter und engender Blick auf das lebendige Geschehen der Paarinteraktion.

Ein weiterer Gefühlsmodus tritt hinzu: Dieser ist an das Erleben von *Sentimentalität* gebunden. Es gibt in den Komödien immer wieder kurze Momente, welche auf das Gewahrwerden einer individuellen Empfindsamkeit abzielen. In der bereits beschriebenen Eingangsszene in HIS GIRL FRIDAY ist der Moment der Sentimentalität nur sehr kurz. Indem er sich so stark vom Rest der Szene unterscheidet, stellt er eine Art Betonung oder Gewichtung in der Sequenz dar. Betrachtet man die Ausdrucksbewegungseinheiten der Szene[84], dann lässt sich feststellen, dass dieser Moment, dieses kurze Antippen eines melodramatischen Modus als dramaturgischer Höhepunkt der gesamten Sequenz dient, auf den alles Vorhergehende zuläuft. Nachdem das Paar sich unentwegt gestritten hat, platzt es aus Hildy heraus: „Look at this: It's an engagement ring!". Sie streckt ihm ihre Hand mit dem Ring am Finger hin, beide schweigen. Der Kader springt plötzlich nahe heran, beide sind in der Zweiereinstellung zusammen, Grant blickt nachdenklich, Russell ist ernst. Die Rede und das mimische Spiel verlangsamen. Das Empfinden einer Bedeutsamkeit, einer Tiefe macht sich breit. Für einige Sekunden herrscht ein Bedauern, ein Innehalten, ein Gewahrwerden (Abb. 43).



Abbildung 43: Das kurze Aufblitzen einer individuellen Empfindung in HIS GIRL FRIDAY.

84 Siehe Kapitel 4.3.

Die Nahaufnahme ist eine Art Innehalten und rückt für einen kurzen Augenblick das subjektive Empfinden in den Vordergrund. Das Gesicht Grants will nun nicht mehr bedeuten, ist nicht mehr objekthaft, meint in seiner Regung nichts als sich selbst, jedoch stets im Verbund mit einem zweiten Gesicht. Für den Zuschauer ist diese Pause zentral. Alle vorherigen und darauffolgenden Scherze, Streitpunkte und Missverständnisse beziehen sich nicht mehr auf das Exponieren vielfältiger Emotionsregister, mit denen das Gegenüber umworben, getäuscht und gereizt wird, sondern auf eine in den Gesichtern aufscheinende Unwiederbringlicheit. Doch auch dieses Aussetzen der Rede dauert nur wenige Sekunden an, wird nur angespielt, nur für wenige Augenblicke dargeboten, bevor es wieder mit Rasanz weitergeht. Der Kürze entsprechend ist der hervorgehobene Moment als affektives Phänomen auch nur oberflächlich erfahrbar, da es zeitlich nicht andauert.

Dabei ist die angesprochene Kürze und Flüchtigkeit der verschiedenen affektiven Ansprachen von großer Relevanz, denn es macht gerade das Genre und seine Affektpoetik aus: Nicht die Dauer der Inszenierung eines Affekts über mehrere Minuten begründet eine Szene, sondern das Changieren vielfältiger affektiver Modi: vom flirrend-berauschenden und eleganten Wir-Gefühl der Paargeste über die geheimnisvolle Zeugenschaft; vom schadenfreudigen „Seht bloß“ bis hin zur grausam-einengenden Käfig-Rahmung. Gerade der rasche Wechsel dieser Modi erzeugt die Erheiterung, das Wahrnehmen von Vitalität, Enthobenheit und erleichternder Distanz im Zuschauergefühl. Dieses Durchlaufen der unterschiedlichen Gefühlsmodi amüsiert und entlastet, da die hohe Intensität und Schwere einzelner dauernder Affizierungen vermieden wird.

All diese Modi sprechen den Zuschauer in einem kurzen Augenblick an, doch dann ist dies auch schon vorüber. Kürze, Plötzlichkeit und die Wechsel der Bewegungsqualitäten sind die Charakteristika affektiver Verkörperung in der Screwball Comedy. Eine solche Praxis hat kulturgeschichtliche Vorläufer. Schon im Theater der Aufklärung beschrieb man den affektiven Charakter der Komödie als flatterhaft. Albine dazu aus „Der Schauspieler“:

> In den Bezirk des Trauerspiels gehören nur sehr wenige Leidenschaften, Liebe, Haß, Ehrgeiz, welche noch dazu in dem Schrecklichen und Traurigen alle mit einander übereinkommen. Die Komödie hingegen schließt keine einzige Leidenschaft aus, und diese alle muß der Schauspieler annehmen und von einer auf die andre überspringen können.[85]

Während das Trauerspiel als an wenige tiefe Gefühle gebunden beschrieben wird, gilt für die Komödie Gegenteiliges: Leidenschaften springen über, dabei kann der Schauspieler alle Gefühlsschattierungen annehmen, er muss sie

85 Nach Gotthold Ephraim Lessing: Theatralische Bibliothek. Berlin 1754, S. 215.

nur geschickt zu verbinden wissen und nie zu lange bei einer verweilen. Im Falle des Theaters der Aufklärung sind hier nur die Schauspielerkörper angesprochen. Im Falle der hier untersuchten Filme sind es die Zeitmuster filmischer Expressivität. Wenn die Tempi der Bewegung sich so rasant wandeln, nie verweilen, nie stehenbleiben, dann ist dies jedoch nicht allein eine Sache der Geschwindigkeit. Was in den gefühlsmäßigen Adressierungen der Komödien geschieht, ist vielleicht damit zu begreifen, was Plessner mit der Oberflächlichkeit des Lachens[86] angesprochen hat, was allerdings keine ästhetische Wertung ist. Die extreme Flüchtigkeit der Affekte durch das kinematographische Bild setzen auf die Wandlungsfähigkeit: Nicht die Vertiefung eines Gefühls ist Gegenstand der Inszenierung, sondern es wird immer wieder ein Gefühlsmodus angespielt, doch dann elegant in einen anderen transformiert. Dadurch leuchten Gefühlsdarstellungen punktuell auf, doch da sie keine Zeit haben sich zu entfalten, werden sie als Skizze erkennbar, jedoch nicht einzeln nachvollziehbar. Eine solche zeitliche Karikatur der emotionalen Darstellungsmodi lässt die Gefühle selbst schließlich zu Gegenständen schrumpfen. Der Zusammenhang zwischen Gegenstand und Gefühl ist jedoch kein Selbstzweck, er speist im Modus der Komödie erst auf einer höheren Ebene die heiteren Zuschauergefühle: Enthobenheit; Freude und Erleichterung sind nach Plessner Resultate solcher Distanznahmen im Lachen.[87]

Die Musik im Vorspann von HIS GIRL FRIDAY verdeutlicht das Prinzip der Wechselhaftigkeit der Gefühlsdarstellungen als Kurzform. Darin wird deutlich, dass Tempowechsel für die Erzählung aber vor allem für die heiteren Zuschauergefühle eine zentrale Bedeutung haben. Im Vorspann setzt mit dem Sichtbarwerden der Columbia-Freiheitsstatue ein triumphales, marschähnliches, bläserdominiertes Motiv mit aufsteigenden Tönen ein. Als das Bild in die Credit-Sequenz überblendet, hält die Musik kurz inne. Sobald die Namen Cary Grant und Rosalind Russell erscheinen, ertönt eine zunächst schritthaft-gemäßigte Tonfolge abermals nach oben aufsteigend (romantisch). Mit dem Titel „His Girl Friday“ im Bild wandelt sich die Musik zum Haupt-Motiv mit swinghaftem Tempo: Die Bläser und Streicher spielen melodisch höhere Töne, maximal leicht, rasch und beschwingt. Doch die Melodie wird nicht bis zum Ende gespielt. Nach wenigen Sekunden unterbricht ein anderer musikalischer Charakter die Musik: Tiefere Töne und eine starke Rhythmisierung sind zu hören (Wiederholung der Melodie in einer anderen Tonart), wenn die Namen der Nebendarsteller zu lesen sind. Schließlich drängt sich das Hauptmotiv wieder vor. Am Schluss werden nochmal alle angespielten Musik-Motive hintereinander kurz angespielt (Triumphales Motiv der Blechbläser

86 Plessner 2003 (1945), S. 332.
87 Plessner 2003 (1945), S. 331.

zum eingeblendeten Regisseurnamen „Howard Hawks") und in eine einheitliche Klangkomposition gebracht, so dass sie weniger in Konkurrenz zueinander wie vorher (gegenseitiges Unterbrechen), sondern als harmonische Einheit erlebbar sind.

Sehr unterschiedliche musikalische Motive werden nacheinander kurz angespielt, dazu erfolgt ein rascher Wechsel von Tempo, Rhythmus und unterschiedlichen Klangfarbe durch sich ändernde Instrumentierung: Wie im Wettstreit unterbrechen sich das Romantische, das Triumphale und das Beschwingte, um am Ende in einer einheitlichen Klanggestalt aufzugehen.

Das schon für die Gesten und Stimmen anderer Szenen aufgezeigte, charakteristische Inszenierungsprinzip einer ‚*Gegensinnigkeit als Einheit*' (Plessner[88]) scheint hier am Anfang des Films bereits auf. Dadurch bereitet der Film bereits ein poetologisches Prinzip vor, das er später vollends ausspielen wird: die Inszenierung eines widerstreitenden Paares oder einer höchst disparaten Gruppe, in der jeder durcheinander spricht,[89] wobei sich am Ende alles zu einer Einheit fügt. Eine solche Einheit ist nicht mehr auf der Ebene des Dargestellten zu verorten. Die Einheit ist das Gefühl, das sich allein in der Zuschauererfahrung realisiert.

5.5 Ausklang

Das Kapitel fokussierte zwei Bildtypen, die für die Screwball Comedy paradigmatisch sind: das gewöhnliche und das posierende Gesicht. Beide Formen stellen die Gesichtsbilder in eine Kommunikationsfunktion. Dadurch werden die Gesichter zu Elementen einer Interaktion, die nicht mehr zwischen dargestellten Figuren – wie von außen betrachtet – ausgeführt wird, sondern die, bestehend aus Worten, Bildformationen, Stimmklängen, Gesten und Mimiken, eine audiovisuelle Kommunikation mit dem Zuschauer eingeht. Die beiden Gesichtsbild-Typen realisieren sich dabei in spezifischen Zeitmustern, die an die Montage gebunden sind und die zwei Schauspieler als Paar erscheinen lassen.

Neben diesen Bildtypen, welche die Screwball Comedy ausprägt, wurde außerdem untersucht, auf welche Weise man von Figurengefühlen sprechen kann. Dabei wurde anhand einer Szene aus THE AWFUL TRUTH erörtert, wie auf der Basis

---

88 Eine „*Gegensinnigkeit*, die gleichwohl als *Einheit* sich vorstellt" Plessner 2003 (1945), S. 294.

89 Hawks' Screwball Comedies sind dafür bekannt, dass sich die Schauspieler nicht ausreden lassen, sondern sich unterbrechen, gleichzeitig sprechen und die Sätze überlappen. Brian Wilson: The Film Dialogue of Howard Hawks. In: Jeff Jaeckle (Hg.): Film Dialogue. New York 2013, S. 116–125, hier S. 122.

von Tempogestaltungen in der Montage ein Verstehensprozess in Gang gesetzt wird. Dieser Prozess beinhaltet das Erleben verschiedener Kräfte, die aus der kinematografischen Bewegung kommend die Zuschauerwahrnehmung prägen, aber auf die Schauspielerkörper bezogen werden. Einen solchen Fiktionalisierungsprozess habe ich über den Akt der Metaphorisierung rekonstruiert: Figuren werden erst auf der Basis eines verkörperten Erfahrens als solche konstruiert bzw. fiktionalisiert.

Wie verschiedene Gefühlsmodi sich in der Komödienerfahrung ausprägen, wurde am Ende des Kapitels erörtert. Dabei wurde ein poetologisches Prinzip aufgezeigt, mit dem bestimmte Gefühlsbereiche angesprochen, aber sogleich wieder abgewandelt werden. Die Komödie ist als ein Wechselspiel oft gegensätzlicher Gefühlsmodi zu beschreiben, welche in ihrer Kürze selten gänzlich zur Entfaltung kommen, sondern immer nur angespielt, begonnen und dann abgebrochen bzw. transformiert werden. Die die punktuellen Stimmungen überspannende Gefühle finden sich im heiteren Register angesichts einer sichtbaren und hörbaren Lebendigkeit.

6 Der komödische Modus und die Dynamik des Genres

6.1 Auftakt

In düsterer Gestimmtheit betritt der Dirigent den Konzertsaal. Wie wird er das Orchester führen, wie die Pausen aushalten, die leisen, ruhigen Akzente und romantische Motive spielen, da er doch innerlich von tiefem Groll eingenommen ist? Die Komödie UNFAITHFULLY YOURS[1] ergründet diesen Zusammenhang von affektiver Stimmung, künstlerischer Kreativität und Genre als Vorstellungsbilder des Verdachts und Wahns. Das misstrauische Phantasieren des Dirigenten über die Untreue seiner Frau findet dreimal nacheinander, in drei verschiedenen Stimmungen, statt. Während des Dirigierens dreier ganz unterschiedlicher Stücke malt er sich verschiedene Varianten des Ehebruchs aus. Dreimal stimmt er ein neues Stück an und dreimal hat es eine andere Tonalität, mit der vom Konzertsaal in die jeweilige Phantasie überblendet wird. Dabei sind es keine Rück- oder Vorblenden, sondern gedankliche Hypothesen, Möglichkeitsformen und Phantasmen, welche für den Zuschauer erfahrbar werden. Alle drei Szenarien des Ehebruchs sind von derselben Ausgangssituation bestimmt, die jeweils in ihrer Grundstimmung durch den unterschiedlichen musikalischen Ausdruck gewandelt wird: kaltblütig-düster, komisch-gelassen und melodramatisch-unglücklich. Zu Rossinis Ouvertüre von *Semiramide,* einer ‚Oper seria', wird ein Mord phantasiert, das Verbrechen ist dabei in das abgründige chiaroscuro des Film noir getaucht; beim Präludium aus Wagners romantischer Oper *Tannhäuser* herrscht hingegen unbeschwerte Großzügigkeit: Der Betrogene lässt seine Frau ziehen und sorgt sogar noch für ihr finanzielles Auskommen; während Tschaikowskis dunkler Liebessymphonie *Francesca da Rimini* schließlich wandelt sich die Ausweglosigkeit der Situation in die Vision eines Selbstmords des Dirigenten. UNFAITHFULLY YOURS reflektiert, wie künstlerische (musikalische) Inszenierungen durch ihre Zeitgestaltung Affekte hervorbringen; wie durch die Tempi und Rhythmen der Tonfolgen, Harmonien und instrumentalen Klangfarben sich Gefühlsformationen ausbilden und wie diese höchst unterschiedliche Imaginationen als emotionale Szenarien entwerfen. Die Gefühlswandlungen sind zwar zum Künstlerego narrativiert, aber man durchläuft als Zuschauer die immer gleich beginnende Handlungsabfolge der verdächtigten Ehefrau in den unterschiedlichen Empfindungen bzw. Genreinszenierungen.

---

1 UNFAITHFULLY YOURS (Preston Sturges, USA 1948).

https://doi.org/10.1515/9783110519662-006

In diesem Kapitel steht die Screwball Comedy als Genre im Zentrum. Während in den letzten drei Kapiteln der Schwerpunkt auf Mikroanalysen lag, welche die Affektpoetiken der Filme an drei paradigmatischen Inszenierungsformen untersuchten (*Stimmbild*, *Paargeste*, *kommunizierendes Gesicht*), geht es nun um eine Perspektive, die das gesamte Genre beleuchtet. Dabei frage ich nach dem spezifischen komödischen Modus der Inszenierung, welche die Screwball Comedies ausbilden. Dieser Modus ist in der Inszenierung begründet, lässt sich aber auch als Gefühlston beschreiben und ist zeitlich zu bestimmen. In diesem Zusammenhang werden zunächst Theoriebezüge von Zeitlichkeit und Komödie erörtert. Dabei verbinde ich drei Zugänge (Quintilian, Bergson, Langer) mit den bisherigen Perspektiven der Arbeit (6.2). Im Anschluss daran wird eine dynamische Auffassung von Gattung entworfen, welche Genrefilme als ‚familienähnlich' begreift in ihrer kinematografischen Gestaltung von Gefühl, Erfahrung und Denken, was sich über die Zeit transformiert (6.3.). Die Familienähnlichkeiten lassen sich an Szenentypen sowie an poetologischen Prinzipien festmachen (6.4.).

6.2 Die Zeitform der Komödie

Welche Elemente, Prinzipien und Charakteristika bilden die Poetologien der Schrewball Komödien aus? Im Zusammenhang mit diesen Fragen sind zwei Perspektiven von Bedeutung. Einerseits mag man erörtern, was sich das Genre der Screwball Comedy mit anderen Komödientraditionen verbindet, wie es sich reflexiv auf vergangene Poetologien, literarische oder filmische Strömungen bezieht, wie es dramatische Prinzipien des Komödienhaften aus Theatertraditionen aufnimmt. Andererseits wäre zu ergründen, wie sich das Genre in seiner historisch-kulturellen Konstellation spezifiziert hat, wie sich in den Filmen ein gewisser Zeitgeist, bestimmte Konzepte von Gesellschaft und Individuum, von Geschlechterverhältnissen und sozialen Werten manifestieren. In der zweiten Ausrichtung ginge es darum, festzustellen, worüber man in einer ganz bestimmten historischen Situation gelacht hat, welche Tabus bestanden, welche Auffassungen von Liebe, Ehe und Sexualität, welche gesellschaftlichen Thematiken in und mit den Komödien reflektiert wurden. Letzteres spricht vor allem eine Vorstellung von Film an, die in der bisherigen Untersuchung angelegt ist und in diesem Kapitel weiterverfolgt werden soll: dass nämlich Filme selbst – über die Produktion und Aufführung hinaus – in ihrer Rezeption als kulturelle Praktiken zu verstehen sind, denen Muster der Wahrnehmung, der Gefühlslenkung und des Denkens eingeschrieben sind, die im Modus des Filme-Sehens und -Hörens auf einen geteilten Horizont (im kleinsten gemeinsamen Nenner ist dies die geteilte filmische Wahrnehmung) verweisen und den sich Zuschauer aktiv, jeweils eingebettet in

ihre historisch-kulturelle sowie mediale und individuelle Disposition, konstruktiv aneignen.[2] Damit ist eine Perspektive angesprochen, in der sich die Geschichte der Medien und Kunst als eine Geschichte der Wahrnehmungsformen ausprägt, die sich in ästhetischen Praktiken nachzeichnen lässt. Diese sehr grundlegende Vorstellung spricht Walter Benjamin im Kunstwerkaufsatz an:

> Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike, sondern auch eine andere Wahrnehmung.[3]

Es sind die Kunstwerke, Relikte, Bauten und musealen Objekte, an denen man eine bestimmte Geschichtlichkeit der Wahrnehmung dingfest machen kann. In dieser Hinsicht sind Filme weder Abbilder gesellschaftlicher Realität, noch sind sie einfach nur fiktive Narrationen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt ein Publikum amüsierten. Vielmehr begründeten sie zur Zeit ihrer Aufführung aber auch heute aus der Retrospektive selbst jeweils neue Wahrnehmungszusammenhänge, Gefühle, Gedanken und Vorstellungen in den Einstellungen ihrer Zuschauer. Die Filme bringen eine ganz bestimmte Anordnung der Bewegungsbilder als Wahrnehmungsmodus mit sich, der dann im Filme-Sehen und -Hören von Zuschauerinnen im Akt der Aneignung neu konstruiert wird, wobei die Anordnung als auch die Aneignung selbst Teil einer Historizität von Wahrnehmung, von Empfinden und Denken ist.[4] Erst in diesem Sinn kann man sagen, dass man, indem man den ästhetischen Erfahrungsmodus von Filmen beschreibt, eine Kulturgeschichte von Perzepten, Affekten und Denkformen rekonstruiert.[5] Genre ist für meine Untersuchung als Begriff eine Möglichkeit, diese Anordnung über den einzelnen Film hinaus nachzuvollziehen.

Im Zusammenhang mit Genre frage ich aus der Perspektive einer Geschichte der Wahrnehmung nach den Formen der Affizierung, nach dem komödischen Modus. Es fällt auf, dass seit den antiken Konzepten zu Humor, Komödie, Komik und Lachen immer wieder eine Vorstellung aufgetaucht ist, welche sich mit den komischen Phänomenen verbindet: die Idee, dass der Erheiterung eine soziale oder individuelle Ventil- oder Regelfunktion innewohne. Der Gedanke spiegelt sich in den drei Begriffen, der *Überlegenheit, Entlastung* und

2 Kappelhoff 2018, z.B. S. 17.

3 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936/1939). In: ders.: Medienästhetische Schriften. Frankfurt a. M. 2002, S. 351–383. S. 356.

4 Zum Konzept des Filme-Sehens sowie dem Begriff der Aneignung siehe Kappelhoff 2018 S. 9–18.

5 Siehe Kappelhoff 2018; Kappelhoff 2004a; Deleuze 1997 (1983); Deleuze 1997 (1985).

Inkongruenz[6] wider. Meist werden die Terme als konkurrierende Thesen formuliert. Man kann sie jedoch auch aufeinander beziehen.

1) Ein Beispiel für die erste These der *Überlegenheit* ist die berühmte Auffassung Henri Bergsons vom Lachen als *soziale Geste*.[7] Das Lachen wird dabei als Akt der Ausgrenzung verstanden; im Sich-Erheben über einen anderen, in der Reaktion auf einen Lachanlass verständige sich eine Gruppe über sich selbst.[8] Mit dieser misanthropischen Konzeption greift Bergson die antike Vorstellung auf, die Komödie handle von schlechten Menschen, von Tadel, Misslichkeiten und Fehltritten. Die These kennzeichnet ein pessimistisches Welt- bzw. Menschenbild, welches aus der historischen Distanz zum Text betrachtet, verstörend wirken mag, markiert sie doch – ohne ein moralisches Urteil vorzunehmen – das Lachen als Vergemeinschaftungsprozess, in der stets ein Schwächerer ausgegrenzt wird.[9] So sehr dies auch befremden mag, verweist Bergsons negatives Bild jedoch auf eine spezifische Dimension des Lachens: Anders als im Weinen, dem durch kulturelle Prägungen z.B. im Konzept des Mitleids eine humanistische Prägung innewohnt, drehen sich Lachanlass und Lachen oftmals um Konflikte, soziale Spaltungen und gesellschaftliche Hierarchien.

Zudem ist in den Lesarten von Bergsons Essay die Ausrichtung des Lachens immer wieder auf den Lachenden und den Ausgelachten bzw. das Lachobjekt bezogen worden. Demnach sei das Lachen über jemanden – so Bergson – kalt und distanziert. Weniger beachtet wurde hingegen, dass in Bergsons Zugang das Lachen sehr wohl als affektiv beschrieben wird und zwar als Einbindung, die auf die Gruppe der Lachenden abzielt, die den Grund für ihren Humor teilen. Helmuth Plessner hat später diesen Aspekt von Bergson herausgegriffen und ihn positiv gewendet, wenn er davon spricht, dass dem Lachen stets ein verbindendes Element innewohne, dass das Lachen selten auf das Individuum abziele und vielmehr auf die „Zugewandtheit des Lachenden zur Gemeinschaft“.[10]

6 Siehe Beate Müller: Komik und Komiktheorien. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2001, S. 317–318.
7 Siehe Bergson 1972 (1900), S. 22.
8 Bergson 1972 (1900), S. 130–131; Anneliese Nowak: Die amerikanische Filmfarce. München 1991, S. 15.
9 Diesen Einwand führt Jurzik ins Feld: „Bergsons Theorie hat Teil an der allgemeinen Aggressivität der Gesellschaft, welche sie gegen alle wendet, die von ihren Normen abweichen. Er hat einem verbreiteten Vorurteil seine theoretische Rechtfertigung geliefert.“ Jurzik 1985, S. 38.
10 Plessner 2003 (1945), S. 332.

Auch die Forschungsliteratur zur Screwball Comedy greift immer wieder auf Ansätze der Überlegenheitsthese zurück, wenn beschrieben wird, dass z.B. innerhalb der Diegese die weibliche Figur dominant sei, während man als Zuschauer auf die männliche Figur herabblicke.[11] Ein weiterer Aspekt der Überlegenheitsthese skizziert, dass viele Screwball Comedies das Paar als Teil einer privilegierten, sozialen Gruppe charakterisiere. Die Komödien adressierten zum Teil ein Überlegenheitsgefühl beim Zuschauer gegenüber einer dekadenten, verschwenderischen Upperclass.[12] In PHILADELPHIA STORY sei andererseits in bester Shakespeare'scher Tradition des Sommernachtstraums – wie Cavell beschreibt – das kurzfristige Aushebeln der sozialen Barrieren im Fest und Rausch angesprochen.[13] Man kann die These zur Überlegenheit mit Cavells Zugriff zusammendenken, nämlich indem man die Hierarchien und Standesdünkel als Teil einer reflexiven Auseinandersetzung der Filme fasst, welche dynamisch ist und die mal in die eine Richtung (als abwertendes Lachen-Über) und mal in die andere Richtung (als Aushebeln von bestimmten Ordnungen) sich bewegt.

2) Die zweite These zu Komik, Witz, Komödie und anderen Lachanlässen betont, auf welche Weise durch das heitere Ereignis eine *Entlastung* hervorgerufen wird.[14] Das Lachen wird als eine Art Handlungsprinzip gedeutet, das sich zu einem emotionalen Ventil der Erleichterung für unterdrückte, angestaute Konflikte entwickelt, an dem sich gesellschaftliche Problematiken aufzeigen.[15] Bezogen auf die Screwball Comedy wird neben den Themen wie Sexualmoral oder die Berufstätigkeit der Frau auch nach Funktionen des Lachens im Hinblick auf eine Darstellung von Sozialität gefragt: Auf welche Weise die

---

11 Vgl. Gehring 1986, S. 21.

12 So sieht etwa Steve Vineberg in den Komödien das Genießen einer Exklusivität, die Lust am Besonderen, Außergewöhnlichen, also einen aus seiner Sicht positiven Aristokratismus am Werk, der gerade der These zur Überwindung der Klassenschranken entgegengesetzt ist, siehe Vineberg 2005, S. 5.

13 Cavell 1981, S. 143–144.

14 Zum Begriff der Entlastung siehe Plessner 2003 (1945), S. 297–300.

15 Ursprünglicher Vertreter dieser These ist Freud zum Energieüberschuss in Witz und Komik. So beschreibt Jurzik dies im Zusammenhang mit dem Phänomen des Witzes: „Die Freudsche Formel für den Arbeitsvorgang des Witzes lautet: Vorbewußte Gedanken unterliegen einer blitzschnellen Bearbeitung durch das Unbewußte und werden dann von der bewußten Wahrnehmung erfaßt. Die verschiedenen Techniken des Witzes – Denkfehler, Verschiebung, Verdichtung, Anspielung – haben eine frappierende Ähnlichkeit mit der Technik des Traumes [...] Die Witzform ist die Bedingung, damit ein obszöner Inhalt in feiner Gesellschaft geäußert werden darf. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf das, was es zu verhüllen galt. Der Witzemacher leistet eine Arbeit, die die Verdrängung, zumindest für einen Moment, außer Kraft setzt." Jurzik 1985, S. 47; vgl. Nowak 1991, S. 18.

Filme in der Zeit der wirtschaftlichen Depression über ihren großen Unterhaltungswert utopische Phantasien schufen.[16] Zudem wird erörtert, wie in den Komödien gesellschaftliche Rollen und sozialer Status subversiv verhandeln und dadurch Missstände kritisiert werden konnten,[17] wie sie Fragen zu Geschlechterrollen und zur weiblichen Emanzipation aufwürfen.[18]

Vertreter der dritten These zur *Inkongruenz*[19] betonen, dass es die Unvereinbarkeit bestimmter Polaritäten ist, die zum Lachen anregen. In Anlehnung an klassische Theorien sieht Andreas Furler drei Grundmerkmale der Komödie als ausschlaggebend: „1. Unvereinbarkeit trifft zusammen. 2. Der Zusammenprall verursacht kein Leid, sondern negiert es. 3. Der Zusammenprall ereignet sich überraschend und schnell."[20] Mit diesen drei Merkmalen ist einerseits eine Wahrnehmungsebene angesprochen: das Unvereinbare und die Zeitform des Schnellen. Zu dem Aspekt des Gefühlsmäßigen als Inkongruität schreibt Noël Carroll:

> Stated schematically, the incongruity theory of humor says that comic amusement is an emotional state [...]. The perception of incongruity in an event or situation amuses us, which in turn causes the risible sensations – laughter for example – that we feel in response to humor.[21]

Dass der „Zusammenprall" von Unvereinbarem eine gefühlsmäßige Seite hat, die mit dem heiteren Vergnügen zusammenhängt, ist leicht nachzuvollziehen. Doch nicht klar beschrieben ist, wie die Inkongruität des Komischen auf phänomenaler Ebene im Detail zustande kommt. Diese Dimension des Lachens und des komischen Lachanlasses hat Helmuth Plessner u.a. als Mehrsinnigkeit und Ambivalenz beschrieben.[22]

---

16 Siehe Cavell 1981.

17 Steve Vineberg 2005; Neale und Krutnik 1990; Christopher Beach: Class, Language, and American Film Comedy. Cambridge/New York 2002; Thomas Schatz 1981.

18 Heather Gilmour: Different, Except in a Different Way. Marriage, Divorce, and Gender in the Hollywood Comedy of Remarriage. In: Journal of Film and Video 50 (1998), H. 2, S. 26–39; Jane M. Greene: The Road to Reno. „The Awful Truth" and the Hollywood Comedy of Remarriage. In: Film History 13 (2001), H. 4, S. 337–358; Petra Coudenhove-Kalergi: Screwball Queens. München 2004.

19 Vgl. Karnick 1995, S. 128; Andreas Furler: Der Guignol in der Zwangsjacke. In: Verband der Studierenden an der Universität Zürich (Hg.): Feste und Feiern. Hollywood-Komödien der 30er und 40er Jahre. Zürich 1990, S. 127–143, hier: S. 132.

20 Furler 1990, S. 132.

21 Carroll 1991, S. 27.

22 Plessner 2003 (1945), S. 328.

> Am reinsten zeigt sich die befreiende Wirkung der Überkreuzung des abdrängenden und des anziehenden Charakters in Situationen der Komik und des Witzes, in denen sich der Antagonismus zwischen anschaulicher Eindeutigkeit und sinnhafter Mehrdeutigkeit, zwischen Sinn und Sinn entfaltet.[23]

Mit Plessners Beschreibung von Mehrsinnigkeit ist nicht einfach eine intellektuelle Doppeldeutigkeit wie im Witz gemeint, sondern eine Situation, die den Körper in ein ständiges Hin und Her zwischen Bindung und Distanz bringt.[24] Ob im Kitzel, Spiel, Witz, in der Freude oder Verlegenheit, Plessner fasst die Arten des Lachens allesamt als an dynamische Ausdrucksformen gebunden, in denen der Lachende aufgrund der Paradoxität des Lachanlasses in ständiger Spannung gehalten wird.[25]

Wenn in Bezug auf die Screwball Comedy von Inkongruenz die Rede ist, dann wird damit vor allem die Widersinnigkeit auf narrativer Ebene beschrieben: in Form von Slapstickhandlungen, Gegensätzlichkeit der Figuren oder Nonsens-Elementen. So wird etwa die Polarität des Paares innerhalb der Diegese angeführt, die mit dem Konflikt zweier völlig unterschiedlicher Charaktere einhergehe.[26] In der Forschungsliteratur wird das Komische jedoch überwiegend auf der Ebene der repräsentierten Handlungen und Narrationen verstanden.[27]

Die drei Begriffe *Überlegenheit, Entlastung* und *Inkongruenz* lassen sich im Hinblick auf die Screwball Comedy weniger als konkurrierende Theoreme auffassen, sondern als Teilbereiche eines komödischen Modus. Mit drei ausgewählten Positionen (Quintilian, Bergson und Langer) soll nun vor allem die zeitliche Form der Komödie theoretisch im Fokus stehen.

Die verborgenen Takte der Rede

Die erste Position ist nicht im Bereich der Komödientheorien verwurzelt, sondern in der Rhetorik. Quintilian spricht die Nähe von affektiven Körperbewegungen und dramatischen Formen an, wenn er nach den Wirkungsweisen expressiver Phänomenen fragt. In der Untersuchung des Rhethors interessiert ihn vor allem die Geste:

---

23 Plessner 2003 (1945), S. 329.
24 Plessner 2003 (1945), S. 329.
25 Plessner 2003 (1945), S. 277–332.
26 Karnick 1995; Willett 1996, S. 145.
27 Karnick (1995) etwa bezieht sich dabei auf Bergson, Schopenhauer und Kant. Sie versteht *incongruity* als Brüche in der Narration, S. 128; vgl. King 2002.

> Oder sind nicht sie es (die Bewegungen der Hände, *Anmerkung sg*), mit denen wir fordern, versprechen, rufen, entlassen, drohen, bitten, verwünschen, fürchten, fragen, verneinen? Mit denen wir Freude, Trauer, Zweifel, Gewißheit, Reue, Maß, Menge, Zahl und Zeit anzeigen?[28]

Nicht der Ausdruck subjektiver Gefühle steht im Zentrum, sondern die Geste in ihrer rhetorischen Wirkung. Dabei sei die Tempo- und Zeitgestaltung – die Orchestrierung von Rede und Geste – in hohem Maße dafür entscheidend, dass sich ein Sinn sowie ein überzeugendes weil kongruentes Bild beim Sprechen herstelle. Stimme und Geste müssten synchron aufeinander abgestimmt sein bzw. sich ersetzen oder ergänzen, in keinem Fall aber dürften sie rhythmisch auseinanderfallen.[29] Obgleich vorher eingeübt sei die gestische Aktivität der Redners so auszuführen, dass sie einen natürlichen und spontanen Eindruck erwecke:

> Es gibt gewisse verborgene Takte der Rede und gleichsam gewisse Rhythmen, bei denen die meisten eine Geste machen, wie z.B. *Novum crimen*, eine Bewegung, *C. Caesar*, die zweite, *et ante hanc diem*, die dritte, *non auditum*, die vierte; dann *propinquus meus,* und *ad te,* und *Quintus Tubero,* und *detulit* [...]. Von da geht auch jener Fehler aus, daß junge Leute, wenn sie schreiben, die Gesten vorher in Gedanken abmessend so zurechtlegen, wie die Hand absetzen soll. [...] Besser ist es, da es in jeder Rede gewisse Glieder gibt, bei denen man, wenn nötig Atem schöpfen kann, diesen entsprechend die Gesten zu verteilen, wie z.B. *Novum crimen, C. Caesar*, an sich einen gewissen Abschluß hat, weil eine Konjunktion folgt; weiter ist *et hanc diem non auditum* richtig abgesetzt. Danach muß sich die Hand richten, sofern es sich um ruhige Gebärden des Anfangs handelt. Aber wenn die Hitze sie erregter macht, werden auch die Gesten zugleich mit der Raschheit der Rede häufiger. An den einen Stellen wird ein schneller, an den anderen ein gemessener Vortrag am Platze sein. Mit jenem durchlaufen wir, häufen wir an, eilen wir; mit diesem beharren wir, hämmern wir ein, prägen wir ein. Mehr Pathos hat das Langsamere; so war auch Roscius rascher, Äsopus gewichtiger, weil jener Komödien, dieser Tragödien spielte.[30]

Raschheit und Langsamkeit sind für Quintilian Bewegungsqualitäten („gewisse verborgene Takte der Rede“, s.o.), die eine Affinität zu anderen Wahrnehmungseigenschaften: das Langsame ist etwa mit Schwere verbunden, (*beharren, einhämmern, einprägen*). Das Rasche hingegen ist an der Beiläufigkeit orientiert, mit dem wir *durchlaufen, anhäufen* und *eilen.* Die sechs Verben entwerfen ein Szenario, welches er durch sinnliche Qualitäten charakterisiert. Mit der Langsamkeit kommen das Prägen von Münzen, die Festigkeit einer Masse,

28 Quintilian in Bühler 1933, S. 229.
29 Quintilian in Bühler 1933, S. 231.
30 Quintilian in Bühler 1933, S. 231–232.

eine fixierende Kraft in den Sinn. Das Rasche hingegen vervielfältigt, ist flüchtig, momenthaft. In beiden Fällen beschreibt Quintilian, wie die Geste, die der Rhetor intentional einsetzt, sich in der Wahrnehmung realisiert. Die in der Rede eingesetzten Bewegungen der Hände vergleicht er mit Gangarten in den beiden Dramenformen: Das Langsame sei pathetischer, das Gewichtige in der Tragödie vorherrschend, das Rasche bedinge die Leichtigkeit und Wechselhaftigkeit in der Komödie. Diese Idee sinnlicher Bewegungsqualitäten, welche die affektive Wahrnehmung zu modulieren scheint, entspricht meiner Konzeption der *Tempi der Bewegung,* wie ich sie in den Kapiteln 3, 4 und 5 entwickelt habe. Dass die Komödie sich durch schnellere, wechselhafte Bewegungen auszeichnet und dass die Bewegungsqualitäten affin sind zur Gewichtswahrnehmung, lässt sich somit auch durch die Position Henri Bergsons bestätigen.

Distanz und Gewichtlosigkeit des Komischen

Wie andere Positionen der Humor-, Komik- und Lachforschung betont haben, kann Bergson so gelesen werden, als ob er das Lachen rein als kognitive Operation verstehe. Denn er sagt explizit, es sei gerade durch eine Teilnahmslosigkeit des Beobachters gekennzeichnet. Die „Anästhesie des Herzens“[31] im Lachen entstehe in erster Linie durch einen intellektuellen Akt.[32] Doch bereits auf der Ebene der Wahrnehmung sieht er die Unterschiede zwischen komischer Erheiterung und ernsthafter Involvierung:

> Sie werden sehen, wie die gewichtslosesten Dinge wie unter der Berührung eines Zauberstabs gewichtig werden, wie alles sich düster färbt. Stellen sie sich nun abseits, betrachten Sie das Leben als unbeteiligter Zuschauer – und manches Drama verwandelt sich in eine Komödie.[33]

Ganz ähnlich wie bei Quintilian – „Mehr Pathos hat das Langsamere“ (s.o.) – hebt Bergson den sinnlichen Eindruck des Gewichts hervor, um einen Gemütszustand mit den Begriffen „Drama“ und „Komödie“ zu charakterisieren. Hinzu kommt, dass sich mit der Gewichtigkeit eine bestimmte Zeitform verbindet: Damit eine Gefühlsorchestrierung im Theater vom Schauspieler aus stattfinde, müsse das „allmähliche Durchdringen“[34] des Schauspielers durch die Emotion für die

31 Bergson 1972 (1900), S. 13.

32 Die Frage, ob das Komische an das Bewusstsein gebunden ist, entzweit die Komik-, Humor- und Witztheorien. Vgl. Nowak 1991, S. 18.

33 Bergson 1972 (1900), S. 13.

34 Bergson 1972 (1900), S. 97.

Zuschauer miterlebbar sein. Die ganze Komposition, alle Bewegungen müssten sich kohärent verbinden, müssten „vibrieren“, so dass die Emotion auch „ansteckend“ sei.[35] Die langsame, allmähliche Entfaltung und Nähe eines Ereignisses seien dafür entscheidend. Umgekehrt wird das Komische von Bergson mit Bewegungscharakteristika des Plötzlichen, Abrupten und Überraschenden beschrieben. Dabei unterscheidet er verschiedene Lach-Phänomene, die sich als eine Art Typologie des Komischen, als zeitliche Ausdrucksmuster lesen lassen. So ist die Unterscheidung von *Steifheit/Mechanik vs. Lebendigkeit/Elastizität* als Grundkomponente des Komischen immer an eine sinnliche Bewegungsdimension gebunden.[36] Ein weiterer Typus ist der *Springteufel*, dessen Komik darin besteht, dass er immer wieder in einen Kasten gedrückt wird um nach unregelmäßigen Abständen plötzlich und heftig hervorzuschießen.[37] Das Prinzip der Wiederholung sowie die darin enthaltenen Gegensätze (unterdrückende und sich befreiende Kraft) sind dafür zentral. Ein weiterer Typus ist der *Hampelmann,* der im Wesentlichen eine Marionette ist.[38] Seine Glieder werden bewegt; das heißt, man sieht wie eine Bewegung nicht aus sich heraus geschieht, sondern von einem anderen gesteuert wird. Der *Schneeball* meint schließlich das Prinzip der Verkettung: Unzusammenhängende Ereignisse werden so aufeinander bezogen, dass sie wie eine rollende Bewegung, ein sich kontinuierlich wachsendes Gebilde wahrgenommen werden.[39]

Der Lachanlass sei laut Bergson immer dann gegeben, wenn sich nicht alle Elemente oder Ausdrucksebenen (z.B. einer Geste) zueinander harmonisch verhalten, sich widersprechen oder Inkongruenzen bzw. Dissonanzen ausbilden. Obgleich er davon spricht, dass das Lachen ein Zustand sei, in dem die Emotion aussetze, zeichnet er doch für den Lachanlass verschiedene Wahrnehmungsszenarien nach, die in erster Linie verkörpert bzw. sinnlich-anschaulich sind. Als sinnliche Anschauungsform betrachtet auch Susanne K. Langer den Rhythmus der Komödie, worin das Lachen gewissermaßen in die dramatische Form eingewoben ist.

35 „So werden wir schließlich selbst von der entsprechenden Gefühlsregung durchtränkt. Man kann auch sagen, eine Emotion sei dramatisch und ansteckend, wenn mit dem Grundton zugleich alle Obertöne angeschlagen werden. Weil der Schauspieler voll und ganz vibriert, kann auch das Publikum vibrieren. Damit uns eine Emotion kühl lasse und infolgedessen komisch wirke, muss etwas Steifes in ihr stecken, das verhindert, dass sie sich mit dem übrigen Teil der Seele verbindet.“ Bergson 1972 (1900), S. 97–98.

36 Bergson 1972 (1900), S. 32–48.

37 Bergson 1972 (1900), S. 52–53.

38 Bergson 1972 (1900), S. 57–58.

39 Bergson 1972 (1900), S. 58–59.

Rhythmus und Komödie

Anders als Bergson versteht Langer das Lachen in erster Linie als gefühlsgebunden. Die Unterscheidung der zwei Dramenformen richtet sie an der gegensätzlichen Zeitgestaltung aus: Die Komödie sei unvorhersehbar und ‚episodisch'; sie stelle ein Gleichgewicht sichtbarer Lebendigkeit dar, welche zwar auf das Allgemeine (das Gesellschaftliche) bezogen sei, sich aber in skizzenhafter Gestalt am einzelnen Körper zeige; die Tragödie hingegen beschreibt Langer als ‚Erfüllung', die eine geschlossene und zielgerichtete Form aufweise.[40] Den etablierten Gegensätzen vom Gesellschaftlichen der Komödie und dem Individuellen der Tragödie fügt sie eine Zeitform hinzu, welche sie affektpoetisch aber auch in Analogie zu biologischer Animation begründet. Damit wendet sich Langer gegen Ansätze, die von einem sich ähnelnden Aufbau der zwei Dramenformen ausgehen.[41] Ihre Argumentation liest sich einerseits als Perspektive auf Poetik und Ästhetik, andererseits als lebensphilosophische Auseinandersetzung mit biologischem Einschlag. Die dramatischen Formen verbindet sie mit der Fortpflanzung und dem Lebenszyklus von Lebewesen (Einzellern und höheren Lebewesen).[42] Die beiden Dramenformen zeichnen sich nach Langer durch bestimmte Grundgefühle aus: Die Tragödie sei an das Erleben einer Endgültigkeit und ihrer entsprechenden Zeitform des Fortschreitens gebunden.[43] Das Empfinden in der Komödie präge sich hingegen als das Erleben von Vitalität[44], als das „reine Lebensgefühl"[45], als lustvolles Vergnügen und Glück aus.[46] Langer sieht dabei die Heiterkeit beim Theaterzuschauer mit der künstlerischen Form verflochten: „In einem guten Stück ist das Lachen ein poetisches Element."[47] Darüber negiert sie die Auffassung, dass

40 Langer 1975, S. 137.
41 Langer 1975, S. 128.
42 Das Gefühl in der Komödie sieht sie in Verbindung mit dem sich unendlich vervielfältigenden Einzeller, der sich in andere Lebewesen transformiert; die Tragödie sei hingegen an der Endlichkeit höherer Lebewesen ausgerichtet. Langer 1975, S. 134–135.
43 „Das Leben ist eine Reise, an deren Ende der Tod wartet". Dieser Gedanke stehe im Zentrum der Tragödie „als Abbild des Verhängnisses" Langer 1975, S. 136.
44 Langer 1975, S. 150.
45 Das Gefühl der Komödie sei ähnlich zu dem, wenn Menschen zusammenkommen, „in Frühlingsfeiern, Triumphzügen, Geburtstagen, Hochzeiten oder Initiationsriten", Langer 1975, S. 134.
46 Die Gefahren in der Komödie „sind kein wirkliches Unglück, sondern Unannehmlichkeiten und Verlust des Gesichts", Langer 1975, S. 156.
47 Langer 1975, S. 147.

Lachen lediglich eine Reaktion auf die dargestellten Konflikte und Themen sei. Stattdessen hebt sie die rhythmische, poetische und ästhetische Dimension hervor:[48] „Die wahre Komödie erzeugt im Publikum eine allgemeine Fröhlichkeit, eben weil das Bühnenspiel das Abbild der ‚Lebendigkeit' bietet, die wahrzunehmen aufregend ist."[49] Die Lebendigkeit in der Komödie bezeichnet Langer mit den *Bewegungsqualitäten* leicht, fließend, drängend und beschleunigt.[50] Die Gefühlsregung sei durch eine ganzheitliche Wahrnehmung der Theaterinszenierung bedingt. Es sei nicht das einzelne Gebaren eines Schauspielers, nicht der einzelne Satz, der Erheiterung schafft, sondern das Gefühl der Vitalität erfahre man durch Wechselhaftigkeit, Wiederholung und Rhythmus im szenischen Geschehen.[51]

Die drei skizzierten Positionen betonen zwar sehr unterschiedliche Aspekte: Bergson sieht das Lachen als intellektuell begründet an, verortert es jedoch immer wieder in anschaulichen Bewegungs-Phänomenen; Langer versteht es als gefühlsgebundenes Erleben; Quintilian geht es nicht ums Lachen, sondern um die Bewegungsqualitäten, die sich in Gesten, aber auch in Dramen wiederfinden. Doch die Schnittstellen der drei vorgestellten Positionen sind ebenso offensichtlich: Das Komische wird als bildliche Anschauungsform verstanden. Die Wechsel der Tempi im Vortrag und im Drama sind auf das Publikum wirksam (Quintilian); die Wahrnehmungsform des komischen Ereignisses lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Äußerlichkeit und das Bewegungsmoment des Geschehens (Bergson); das Lachen ist als poetisches Element ein Teil der Komödie (Langer). Zudem fassen alle drei Positionen den komisch-komödischen Wahrnehmungsmodus als zeitlich strukturiert auf: Quintilian beschreibt die Gestenformen in der Komödie als rasch; Bergson versteht die Komik als an sinnliche Muster des Schnellen, der Wiederholung, des Abrupten, des Widersinngen und der Distanz gebunden. Langer fasst die Komödie als leicht, schnell und durch Wiederholung geprägt auf, die den Gefühlsmodus und das Vitalitätsempfinden ansprechen.

Die drei Positionen beschreiben, auf welche Weise eine spezifische Zeitlichkeit für den komisch-komödischen Modus ausschlaggebend ist. Diese Bewegungs- und Ausdrucksqualitäten lassen sich zusammenfassen als *wechselhaft, abrupt-ungewiss, plötzlich, mechanisch, wiederholend, anhäufend, schnell, leicht,*

---

48 Langer 1975, S. 151.

49 Langer 1975, S. 154.

50 Langer 1975, S. 155–156.

51 „Diese Illusion von Leben, das Bühnengeschehen, hat einen Gefühlsrhythmus, der uns nicht durch einzelne aufeinanderfolgende Reize übermittelt wird, sondern eher dadurch, daß wir seine ganze Gestalt erfahren [. . .]." Langer 1975, S. 155.

flink, elegant, äußerlich, klein, zart. Im Zusammenhang mit der Screwball Comedy lässt sich aus den letzten Kapiteln resümieren, dass sich dieser komödische Modus stets historisch und kulturell spezifiziert bzw. am einzelnen Film bzw. in seinem Genre im Zusammenhang mit seinen Inszenierungsformen herausbildet.

6.3 Zur Dynamik des Genres

Überlegungen zu Genretheorien

Warum Filme immer wieder ihre Zuschauer ansprechen, auch nach wiederholtem Sehen, warum eine Komödie jedes Mal erneut erheitert, obwohl die Erzählung längst bekannt ist, diese Fragen lassen sich auch auf einen größeren Zusammenhang beziehen. So schreibt Knut Hickethier im Zusammenhang mit Genrefilmen generell:

> Nicht zuletzt hier stellt sich die Frage, warum sich denn immer wieder Millionen von Zuschauern diese Geschichten ansehen, deren Struktur längst bekannt ist und deren Ablauf sich im Wesentlichen immer gleich gestaltet. Das Interesse kann nicht allein in den Plots liegen, weil der Ausgang fast immer gleich ist. Das Ritual der Genrenutzung und der Genrelektüre zielt also auf tiefer liegende Botschaften.[52]

Hickethier benennt das Problem zielgenau: Die „tiefer liegenden Botschaften" sind Phantome, welche die Genretheorie umtreiben. Zwar ist es Konsens, dass Genre ein Verständigungsbegriff ist, der von Produzenten, Filmkritikern, Zuschauern und anderen Gruppen im Rahmen der Kommunikation über Film genutzt wird.[53] Die Theorien unterscheiden sich in der Antwort auf die Frage, welche Eigenschaften die Filme eines Genres verbinden. In diesem Zusammenhang verzweigen sich die Perspektiven auf das, was sich in den Filmen wiederkehrend auffinden lässt: von produktionstechnischen oder industriellen Standards über narrative Konventionen und Regelpoetiken, die meist auf repräsentierten Inhalten basieren oder sich auf soziale und kulturelle Sachverhalte beziehen.[54] Ist von einer Entwicklung eines Genres die Rede, dann gehen die meisten Zugänge von einer Idee aus, die mit Schema und Variation

---

52 Knut Hickethier: Genretheorie und Genreanalyse. In: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz 2007, S. 62–96, hier: S. 86.
53 Hickethier 2007, S. 63. Neale und Krutnik 1990.
54 Vgl. Kappelhoff 2016, S. 86–96.

vergleichbar ist (bzw. entsprechenden Begriffen), sie stimmen darin überein, dass in einem Genre gewisse Elemente (Figuren, Thema, Handlungsabfolgen, Motive) sich ständig wiederholten, während andere Elemente variiert würden.[55] Viele Genretheorien sehen unter anderem den Vorgang der Konventionalisierung[56] oder der Sehgewohnheit[57] als zentral für die Bildung eines Genres an. Zugänge zu ‚Genre als Prozess" können grob in zwei Richtungen eingeteilt werden:[58] Zum einen wird die Transformation von Genres betont, das heißt, die Variation wird fokussiert. Zum anderen gibt es Konzepte, welche die Formulae, das fixe Schema, die prototypischen Szenen in den Mittelpunkt stellen, um die Stabilität von Genres über einen gewissen Zeitraum aufzuzeigen.[59] Die These, Genres wandelten sich historisch, wurde immer wieder prominent verhandelt.[60] Einer rein chronologischen Vorstellung von Zeit widerspricht z.B. der Zugang Stanley Cavells, der mit dem Begriff der *Familienähnlichkeit* ein sehr dynamisches Bild von Genre zeichnet und die einzelnen Filme als Denkformationen ansieht. Cavells Modell wird zunächst dargestellt, um es dann auf filmwissenschaftliche Zugänge zum Genre zu beziehen, die den Erfahrungsmodus für Genres zentral setzen.[61]

Familienähnlichkeiten

Stanley Cavell greift mit seinem Konzept der Familienähnlichkeit auf die naheliegende etymologische Verbindung von Genre und Genus zurück; seine Auffassung liegt gerade nicht im Fixieren systematischer Ebenen begründet, im Abstrahieren von Mustern, die viele Genretheorien umtreibt. Ich werde sein Konzept, das er am Filmzyklus der Remarriage Comedies entwickelt hat, darstellen und es auf das umfassendere Genre der Screwball Comedies beziehen.

---

55 Vgl. Karnick 1995.
56 Vgl. Edward Buscombe: The Idea of Genre in the American Cinema. Screen 11 (1970), H. 2, S. 33–45; Steve Neale: Genre and Hollywood. London 2000, S. 12–13.
57 Neale 2000, S. 17–19.
58 Zu ‚Genre als Prozess' siehe Steve Neale: Questions of Genre. In: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader II. Austin 1995; Rick Altman: Film/Genre. Basingstoke/London 1999, S. 159–183, hier: S. 49–86.
59 Siehe Jenkins und Karnick 1995, S. 2.
60 Im Sinne eines „Genre as process", Neale 1995, S. 170. Vgl. Altman 1999, S. 21.
61 Siehe Kappelhoff 2016, S. 96–97.

Stanley Cavell schreibt in seinem Buch *Pursuits of Happiness*, dass jeder Film, der einem Genre angehört, erst im gemeinsamen Bezug zu anderen Filmen zu verstehen sei. Für Cavell beginnt ein Genre mit einem ersten Film; mit diesem Film ist das Genre zu diesem Zeitpunkt im Prinzip bereits vollständig ausgebildet („full-blown").[62] Im Falle der Remarriage Comedy (ein Filmzyklus innerhalb der Screwball Comedy), nennt er IT HAPPENED ONE NIGHT. Unter Vollständigkeit versteht er, dass es dem Genre zu diesem Zeitpunkt an nichts mangele.[63] Das Genre sei bereits von Beginn an voll entwickelt, jedes Muster, jede Szene, jedes kompositorische Element, das der Film ausbildet, ist gleichzeitig sein Genre-Merkmal. Alle genrespezifischen Eigenschaften sind zu diesem Zeitpunkt komplett. Dann mit dem zweiten Genrefilm, der etwas später herauskommt, ändere sich das gesamte Genre. Wiederum fließen alle Elemente des zweiten Films als Genremerkmale in das Genre ein. Cavells Ansicht ist, dass alle Szenen eines Films wichtig sind und nicht ein Film typischer oder untypischer sein kann. Und so geht es Film für Film weiter. Diese Auffassung ist konstruktivistisch und orientiert sich an der Positivität der Filme, dass sie zum Zeitpunkt ihres Auftauchens einen bestimmten Entwicklungsstand des Genres beschreiben. Dabei gibt es nun nicht ein Merkmal, das alle Filme teilten:

> The idea is that the members of a genre share the inheritance of certain conditions, procedures and subjects and goals of compositions, [...]. There is, on this picture, nothing one is tempted to call the features of a genre which all its members have in common.[64]

Alle Szenen, alle Elemente, alle Kompositionsmuster in einem Film sind somit zentral für das Genre, dass in seiner zeitlichen Entfaltung so etwas wie Familienähnlichkeiten ausbildet. Mit dem Konzept bezieht Cavell sich auf Wittgenstein, der mit dem Begriff Spiele in den Blick nimmt:

> Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir „Spiele" nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? – [...] wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! – Schau z.B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. [...]

62 Cavell 1981, S. 28.

63 Diese künstliche Setzung eines ersten Films dient dazu, bewegliche Schnitte durch die Geschichte zu machen, welche es ermöglichen, eine Genredynamik in ihrer Bewegung nachzuzeichnen. Anschließend wäre aber ein solcher rekonstruierter Zyklus wieder im Bezug zu weiteren Zyklen und Genres zu situieren, zu deren Vorläufern, Ahnen und Verwandtschaften.

64 Cavell 1981, S. 28.

> Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen. Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.[65] [. . .] Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren, als durch das Wort „Familienähnlichkeiten"; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die ‚Spiele' bilden eine Familie.[66]

Wittgenstein skizziert mit seinem Konzept, das er für Sprache geltend macht, „eine Familie von Bedeutungen".[67] Dabei zielt er auf Kontextualität und Erfahrungszusammenhänge von Sprache ab[68] und ersetzt die Vorstellung einer fixierten Wortbedeutung durch einen gelebten Sprachgebrauch.[69]

Cavell überträgt das Konzept von der Sprache auf Filmgenres und versteht dabei eine Gruppe von Filmen nicht durch eine Sammlung fixer, klassifizierbarer Eigenschaften verbunden. Vielmehr beschreibt er, wie sich die Filme aufeinander beziehen und Verbindungen herstellen als gemeinsame Reflexion über ein bestimmtes Thema. Genretransformation ist demnach als Prozess ins Offene zu begreifen. Im Prinzip reflektierten die Filme einander: „They are what they are in view of one another."[70]

Die Filme sind erst im Zusammenhang, im dynamischen Bezug zueinander bestimmbar. Cavell sagt, dass die Filme in ihrem Entfalten einen bestimmten Mythos etablierten, den sie bearbeiteten, ausdrückten bzw. reflektierten.[71] Die Filme bilden Relationen zueinander aus, spiegeln einander, beziehen sich aufeinander. Dies ist nun weniger als atemporale Intertextualität zu verstehen denn als Fortschreiten und Aufnehmen von Topoi und Denkformen, die je spezifisch in den historischen Konstellationen situiert sind. Cavell sieht innerhalb seines Konzepts

---

65 Wittgenstein 1984a, § 66.

66 Wittgenstein 1984a, § 66 und 67.

67 Wittgenstein 1984a, § 77.

68 Wittgenstein 1984a, § 43.

69 Zur Familienähnlichkeit in der Sprache schreiben Gebauer und Stuhldreher: „Mit diesem Konzept gibt er den Gedanken auf, dass Begriffe durch eine klar begrenzte Menge genau bestimmbarer Merkmale definiert werden können. An die Stelle von Wesensmerkmalen setzt Wittgenstein die Vorstellung von Ähnlichkeiten, die zwischen verschiedenen Erscheinungsformen des gleichen Sprachspiels bestehen." Gunther Gebauer und Anna Stuhldreher: Wittgenstein. Das Sprachspiel der Emotionen. In: Hilge Landweer und Ursula Renz (Hg.): Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein. Berlin/New York 2008, S. 615–634, hier: S. 681.

70 Cavell 1981, S. 29.

71 Cavell 1981, S. 31.

der Familienähnlichkeit die Filme als eigenständige Individualitäten an.[72] Erst wenn eine direkte Nachahmung von vorhergehenden Filmen der Fall ist, sei das Genre meist am Ableben, es habe dann die gemeinsamen Perspektiven zur Genüge ausgeschöpft und neue Filme würden sich nicht mehr reflexiv auf frühere Filme beziehen. Wenn ein Genre sich erschöpft habe, trete die Sättigung seiner Expressivität ein.[73]

Damit ist eine extrem dynamische Perspektive umrissen, welche den Prozess von Filmgeschichte in den Blick nimmt. Mit Cavell verstehe ich Genre demnach als dynamische Reflexionsform zu bestimmten Themen. Die Themen selbst speisen sich aus den Diegesen, Fiktionalisierungen, Figuren, sind aber meist auf gesellschaftliche, soziale Fragen bezogen, die dadurch reflektiert werden z.B. die große Kluft zwischen Arm und Reich während der Großen Depression. Doch das Reflektieren über die Themen setzt niemals an der Wiederholbarkeit von Mustern an, das Denken der Filme ist dabei stets an die konkreten Formen von Inszenierung und Expressivität gebunden, welche jeweils spezifisch ausgebildet werden und mit dem ein Film je Eigenes schafft (dem Genre neu hinzufügt) oder mit dem er eine Perspektive auf vergangene Ausdrucksformen von Filmen richtet. Freilich ist die Reflexion an die Tatsache gebunden, dass die Filme eines Genres von Zuschauern verkörpert werden, von Zuschauerinnen welche vergangene Filme selbst erfahren haben. Die Familienähnlichkeiten fasse ich daher nicht einfach als strukturelle Elemente der Verbindung, vielmehr verstehe ich sie als performative Elemente, die Erinnerungen an frühere Filmerfahrungen, an Gefühle, gedankliche Assoziation in ihren Zuschauerinnen aufrufen. In eben diesem Sinn kann man auch den historischen und gesellschaftlichen Bezug der Komödien zu ihrer Zeit bestimmen. Sie sind begreifbar als mediale Formen der Phantasietätigkeit sowie der Gefühlskultivierung, wodurch bestimmte Themen im Austausch der Filme mit ihren Zuschauern bearbeitet und ergründet werden.[74] Die Filme sind selbst an einem bestimmten Gespräch über das Gesellschaftliche beteiligt. Thematische Begriffe, welche in den Diegesen der Filme aufscheinen, wie z.B. Ehe, Geschlechterrollen oder die wirtschaftliche Existenz sind nicht

---

72 Vgl. Maria-Sibylla Lotter: Das Abenteuer der Alltäglichkeit. In: Stanley Cavell: Cities of Words. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur. Zürich 2010 (Legierungen. Bd. 7), S. 7–24, hier: S. 17.

73 „[S]aturation of expressiveness", Cavell 1981, S. 33.

74 Cavell macht keinen Unterschied zwischen philosophischen Texten und populären Filmen, beide sind für ihn Reflexionsformen. Siehe Lotter 2010, S. 14–15. Zum Denken der Filme siehe Kappelhoff 2018, S. 9–70, 163–184.

einfach dargestellte Hintergründe für eine Erzählung der Screwball Comedies, sondern man kann an den sich entfaltenden Genreformationen der Filme selbst ein Nachdenken, ein Abwägen, Argumentieren oder Verwerfen im Bezug zu solchen Themenbereichen erkennen.[75] Dies realisiert sich allein auf der Ebene der filmischen Expressivität, welche im Zuschauererleben ein Denken zu strukturieren vermag, gleichzeitig aber auch radikal eigenständig als ein eigenes Denken der Filme erfahrbar wird.[76]

Zu der Phantasietätigkeit der Genres gehört ebenso eine gefühlsgestaltende Seite, welche die Basis für das Denken in und mit filmischen Bildern überhaupt erst begründet. Dies lässt sich durch Ansätze stützen, welche die affektiven und körperlichen Erfahrungsdimensionen von Genre betrachten.[77] Sie entwerfen ein bestimmtes Verhältnis von Film und Zuschauer, das im verkörperten Akt des Filmwahrnehmens begründet ist. Statt ganze Filme klassifikatorisch einem fixen Genre zuzuordnen, hat sich die aktuelle filmwissenschaftliche Forschung (der ästhetisch-philosophischen Linie) darauf fokussiert, den genrespezifischen Erfahrungsmodus in den Mittelpunkt zu rücken. Kappelhoff schreibt:

> Statt einzelner Genres sind hier generische Modi eines genrepoetischen Systems als spezifische Expressivitäten und affektgenerierende Modalitäten unterschieden (die sentimentale Traurigkeit des Melodramas, das Lachen der Komödie, der Angstthrill des Horrorgenres, der

75 Rick Altman hat die Art und Weise, wie Filme selbst deutend tätig sein können, mit dem Begriff des symbolischen Gebrauchs besetzt. In einem Western etwa seien nicht die Gegenstände oder Orte entscheidend (Prärie, Waffe, Saloon), sondern ihr „*symbolic* usage of key images“, wie sie eingebunden sind in eine sinnhafte Figuration: „Actual location matters less for the Western's incessant long shots of the landscape than the way the landscape is used to figure the simultaneous danger and potential that the Western represents.“ Altman 1999, S. 26.

76 Kappelhoff hat gezeigt, auf welche Weise die Filme eine Spaltung des Zuschauererlebens und -denkens evozieren: die Anordnung der Einstellungen in der Montage strukturiert nicht nur das Denken von Zuschauern, sondern präsentiert eine Eigenständigkeit, mit der Zuschauer immer schon von dieser Wahrnehmung ausgeschlossen sind. Die Erzeugung fiktionaler Welten ist ein ‚als ob‘, ähnelt unserer Welt, assoziert eine uns bekannte Welt und schafft aber gleichzeitig immer eine komplett eigene fiktionalisierte Welt, an der wir wahrnehmend und empfindend, denkend teilnehmen können, in die wir aber niemals eingreifen können. Kappelhoff 2018, S. 57–67.

77 Vgl. Christine Gledhill: Rethinking Genre. In: Christine Gledhill and Linda Williams (Hg.): Reinventing Film Studies. London 2000, S. 221–243; Linda Williams: Film Bodies. Gender, Genre, and Excess. In: Robert Stam und Toby Miller (Hg.): Film and Theory. An Anthology. Malden/Oxford 2000, S. 207–221; Thomas Elsaesser: Zu spät, zu früh. Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 415–440; Hermann Kappelhoff 2004a.

> Suspense des Thrillers). Aus meiner Sicht ist damit die moderne Genrepoetik selbst als eine Kombinatorik von Affektmodalitäten beschrieben. Diese hält die Möglichkeit unterschiedlichster affektdramaturgischer Schemata bereit, welche sich wiederum auf die verschiedensten Medientechnologien und poetischen Darstellungstechniken beziehen lassen.[78]

Die Genremuster, welche unterschiedliche Filme miteinander verbinden, basieren so gesehen nicht auf narrativen Standards – eine Wiederkehr von Figurentypen, Erzählmotiven und Handlungsschemata – sondern zeichnen sich in erster Linie durch einen *affektiven Erfahrungsmodus* aus, der innerhalb eines Genres dominant wird (oder aber in Hybridformationen präsent ist). So schreibt Hermann Kappelhoff:

> Die Modi des Genrekinos bezeichneten dann solcherart unterschiedene Formen ästhetischen Genießens. Das Genrekino wäre auf dieser Ebene als ein System unterschiedlicher expressiver Modalitäten zu verstehen, welche die Affektivität der Zuschauer adressieren, um diese in einer gemeinschaftlich geteilten Empfindungswelt zu verorten – in diesen Modulationen wäre das individuelle Empfinden der Zuschauer immer schon in seiner Verwobenheit mit einer kollektiven Gefühlswelt greifbar.[79]

Aus dieser Sicht sind Filmgenres nicht an Regelpoetiken oder Plot-Schemata gebunden, sondern ermöglichen mediatisierte Praktiken, ein „poetisches Machen“[80], welches von Zuschauerinnen über ihre Erfahrungen generiert wird; gleichzeitig fungieren diese Praktiken als eine gemeinschaftliche Verständigung, ein Austausch in Form von Erfahrungs- und Reflexionsformen. So schreiben Grotkopp und Kappelhoff:

> Genres as realisations of modalities of experience create historically and culturally variable „poetics of affect“. They are aesthetic forms of situating the spectator in a shared space of perceiving, feeling, and thinking: Genres and their instantiations are testimonies to a faculty of imagination that is capable of crossbreeding one’s embodied experience with the fantasies of others.[81]

Der Begriff der Affektpoetiken bündelt den jeweiligen Zusammenhang von Denken, Empfinden und Wahrnehmen und zeichnet ihn als einen gemeinschaftlich geteilten Erfahrungsmodus aus. Über die Filmrezeption sind Zuschauerinnen verbunden, sie teilen dieselbe mediatisierte Anordnung von Wahrnehmung und verkörperter Erfahrung. Die Gefühlsmodi, Reflexionsweisen und Formen filmischer Welterzeugung sind dabei auf der einen Seite höchst artifiziell hergestellt, in

---

78 Kappelhoff 2016, S. 103.
79 Kappelhoff 2016 S. 104.
80 Kappelhoff 2016 S. 104.
81 Kappelhoff und Grotkopp 2012, S. 9.

ihrer Existenz als Kulturprodukte, auf der anderen Seite realisieren sie sich als solche erst in der körperlichen und phantasierenden Prozessualität einer aktiven Zuschauererfahrung.[82] Wie sich die Familienähnlichkeiten der Filme sowie deren spezifische Erfahrungsmodalitäten konkret im Genre der Screwball Comedy ausprägen, möchte ich im Folgenden aufzeigen.

6.4 Szenische Familienähnlichkeiten

Die folgenden Familienähnlichkeiten sind inszenatorische, affektpoetische und narrative Eigenschaften von Szenen innerhalb des Genres der Screwball Comedy, die ich aus dem Forschungsstand[83] und eigenen Analyseergebnissen entwickelt habe. Ich nenne sie Kategorien, jedoch sind sie nicht als fixe, sich wiederholende Schemata gedacht, sondern als Teilelemente eines Themas bzw. einer Phantasie, welche die Filme gemeinsam und in Bezug zueinander reflektieren. Aus den Kategorien von Familienähnlichkeiten wie sie von den Filmen inszeniert werden, wird ein Kompositum aus Sinnbezügen ausgebildet, welches sich als das übergreifende Thema fassen lässt. Das bedeutet, dass sie häufig aber nicht in allen Filmen vorkommen. Es kann auch einen Film geben, der nur mit wenigen Filmen (aus dem Genre) Ähnlichkeiten teilt. Einige Filme bearbeiten etwa besonders eine bestimmte Kategorie und lassen andere fallen. Die Kategorien stellen demnach nicht Prototypenszenen dar, sondern sind reflektierende Sinn- oder Themenbezüge; Zudem begreife ich, wie oben ausgeführt, nicht nur die Kategorien als das Genre konstituierend, sondern vielmehr alle Szenen aller beteiligten Filme. Die Kategorien sind jedoch eine Art Essenz des Genre-Charakters, des genrespezifischen, affektpoetischen Erfahrungsmodus, eine grobe Skizze der wichtigsten Eigenschaften. Ich werde sie ich im Folgenden in einzelnen Abschnitten beschreiben.

Vision eines reichen Lebens

Die Kategorie prägt sich in vier Formen aus, sie handelt von der Vision eines reichen, mondänen und souveränen Lebens oder aber von der einer reichen,

82 Kappelhoff 2018.
83 Besonders habe ich mich in der Entwicklung an Tamar Jeffers McDonalds Kategorien der Romantic Comedy orientiert, vgl. McDonald 2007. Zu den Szenen-Kategorien „meet cute“ und „wrong partner“ siehe auch Steve Neale: The Big Romance or Something Wild? Romantic Comedy Today. Screen 33 (1992), H. 3, S. 284–299.

dekadenten, verschwenderischen Gesellschaft. Mit den Ausformungen sind unterschiedliche Gefühlsmodi verbunden:

1) Die sehnsuchtsvolle Phantasie eines reichen Lebensstils inszeniert den Wunsch nach unbeschwertem Umgang mit Geld und Gütern: Edle Kleidung, Schmuck und teure Accessoires in glänzendes Licht gesetzt, elegante Appartements, Herrenhäuser und exklusive Tanzlokale sind die Ausstattung und Kulissen vieler Szenen. Die Zeitlichkeit der Inszenierung gleicht dabei z.B. einem andächtigen Staunen, in dem sehr langsam und weichgezeichnet Details von Stoffen, Materialien und Oberflächen hervorgehoben werden. Man sieht etwa Mary Smith (Jean Arthur) in EASY LIVING als modernes Aschenbrödel, wie sie die luxuriöse Hotelsuite durchschreitet. Langsam entfaltet sich in der Montage eine Öffnungsbewegung, das Erschließen verschiedener, immer neuer Räume. Im Wechsel mit der Ausstattung der Zimmer, deren Begehung fast einer Begegnung mit einem Wesen gleicht, das sich von seiner besten Seite zeigt, sieht man das staunende Gesicht Jean Arthurs. Die Räume erscheinen dabei fast personifiziert: Ein Lichtwechsel, ein Türöffnen ähnelt einer einladenden Geste. Kaum zieht Mary sachte an einer Kordel, so öffnet wie von magischer Hand ein breiter Vorhang die Fensterfront, in anmutiger Weise weicht der Stoff zur Seite, wie die Rockschöße einer Frau beim Tanz wippt er hin und her, helles, warmes Licht strömt in den großzügigen Salon. Die extreme Ausstellung von Luxuswaren, teuren Kleidern und anderen Gütern, Elemente aus der Werbeästhetik, Darstellungen des Konsum- und Freizeitverhaltens werden immer wieder in die Screwball Comedies eingebracht. Das hat den Komödien vielfach den Ruf eines eskapistischen Genres eingebracht.[84] Neben der Orchestrierung eines langsamen Staunens angesichts der Warenfetischisierung kann man eine weitere Zeitgestaltung ausmachen, welche eher bei der Inszenierung immaterieller Statussymbole zu beobachten ist (Kreuzfahrten, Fliegen, Bahnfahren, Nachtclub-, Hotel- und Restaurantbesuche). Einstellungen unterschiedlicher Freizeitaktivitäten werden rasant hintereinander geschnitten, als rase die Zeit wie in einem Vergnügungspark. Das Paar erscheint dabei stets kurz porträtiert vor dem Hintergrund von Reiseschauplätzen, Pferderennen oder beim Wassersport (z.B. THE AWFUL TRUTH). Beide Zeitformen der Kategorie *Vision eines reichen Lebens* – das *langsame Staunen* und das *achterbahnartige Vergnügen* – reflektieren die Ausstellung von Wohlstand auf eine Weise, welche die Phantasie eines reichen und mondänen Lebens affektpoetologisch entweder als sehnsuchtsvolles Schwelgen, als Versunkenheit oder als kurzweiligen Geschwindigkeitsrausch erscheinen lässt.

84 Seeßlen 1976, S. 80.

2) Die zweite Ausformung der Kategorie *Vision eines reichen Lebens* ist als das Gegenteil zu beschreiben. Sie meint eine kritische, persiflierende oder sarkastische Perspektive auf eine reiche Gesellschaftsschicht. Dabei wird die Skurrilität, Verschwendungssucht, das exzentrische Verhalten von Menschen, die im Überfluss leben, aufgezeigt. So wird in THE PALM BEACH STORY eine Millionärin als exaltierte und hysterische Person gezeichnet, die einen Mann zu ihrer Belustigung wie ein Haustier hält. In MY MAN GODFREY wird eine völlig verschwenderische High Society dargestellt, deren einzige Beschäftigung das Verprassen von Geld ist. Darin deuten die Filme eine Vision von Reichtum als Dekadenz. Auch Capras Screwball Filme sind allesamt hier anzusiedeln, so etwa das Verhalten des Vaters der Braut, das in IT HAPPENED ONE NIGHT extrem überspitzt gezeichnet wird. Neben den narrativen Darstellungen sind vor allem Slapstick-Elemente zu nennen: Die sinnlose Zerstörung von Gütern, das Zerbrechen von Gegenständen werden in vielen Screwball Comedies prominent ausgestellt. In BRINGING UP BABY gräbt ein Paar auf der Suche nach einem Knochen einen riesigen, sauber angelegten Garten um. In UNFAITHFULLY YOURS zerstört die Hauptfigur aus Tollpatschigkeit das Mobiliar einer ganzen Wohnung; YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU[85] zeigt, wie Tische, Stühle und Geschirr eines Restaurants in nur wenigen Minuten völlig über den Haufen geworfen werden. In EASY LIVING bricht ein Automatenrestaurant zusammen, Geschirr und Essensreste häufen sich übereinander. Immer wieder wird in Montagesequenzen der Zerstörung von Dingen längere Zeit gewidmet; wie eine Ordnung sich in ein Chaos verwandelt. Die Gefühlsmodi, die damit einhergehen mögen Empörung oder Belustigung über die sinnlose Verschwendung sein. Hier sind es vor allem die unterschiedlichen Bewegungsqualitäten, die erheitern: das Plötzliche des hysterischen Anfalls, die Abruptheit sich zersetzender Räume bei gleichbleibenden Einstellungen und statischer Kamera. Die Unterkategorie ist besonders historisch spezifisch ausgeformt. Man kann davon ausgehen, dass die Zerstörung von Essbarem sowie von teuren Gütern in einer Zeit, in der viele Amerikaner aufgrund der Großen Depression Hunger litten, einen provokativen, aufrührerischen Charakter besaß bzw. für Zuschauerinnen geradezu ethisch fragwürdig war.

3) Die dritte Ausprägung der Vision eines reichen Lebens gilt der Thematisierung ökonomischer Aspekte. Es wird in den Komödien nicht nur von Geld gesprochen, sondern auch mit sprachlichen Äußerungen aus dem Bereich des Ökonomischen operiert, um eheliche Beziehungen zu metaphorisieren. Dabei können die

85 YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (Frank Capra, USA 1938).

verbalen Markierungen in ihrer Funktion sowohl als Vision eines reichen, unbeschwerten Lebens bzw. einer Dekadenz eintreten. Zudem gibt es audiovisuell-inszenatorische Darstellungsformen, welche im Akt des Sehens ein Beziehungsgefüge zu Ansichten des Tauschs und Handels umwandeln, so etwa im Bildtypus des kommunizierenden Gesichts.

4) Die vierte Ausprägung der Kategorie entwirft aus den Fragen nach Reichtum und Ökonomie eine Perspektive auf soziale Rollen. In vielen Filmen entwickeln sich die Figuren anhand von Oppositionen, welche die Protagonisten verkörpern. Das Paar vereint sich am Ende des Films und verbindet dadurch Dichotomien wie arm und reich (sowie auch großstädtisch und ländlich, proletarisch und adlig, etc.).[86] Nach diesem Muster sind viele Filme aufgebaut. Dabei kommt das ökonomische Prinzip besonders häufig vor. So das Aschenbrödel-Motiv: Eine arme Frau gelangt unverhofft in gehobene Kreise oder gibt sich als wohlhabende Dame aus (MIDNIGHT, HANDS ACROSS THE TABLE[87], THE LADY EVE, EASY LIVING, THE PALM BEACH STORY).[88] Auch die männliche Hauptfigur aus einfachen Verhältnissen heiratet in die Upperclass ein (PLATINUM BLONDE, MY MAN GODFREY, IT HAPPENED ONE NIGHT oder HOLIDAY). Die Kategorie ist durch und durch von den Filmen Capras geprägt. Durch die Paarbildung werden soziale Gegensätze, die über den Film hinweg aufgebaut werden, überwunden.[89]

Erzieherische Maßnahme

Diese Kategorie hat sich in vielen Filmen herausgebildet (THE LADY EVE, MY MAN GODFREY) und ist besonders stark durch Frank Capras Filme (z.B. IT HAPPENED ONE NIGHT) geprägt. Die moralische Besserung einer Figur steht dabei im Zentrum, wobei man als Zuschauer lernt, dass es darum geht, das Individualwohl

86 Siehe Willett 1996, S. 144.
87 HANDS ACROSS THE TABLE (Mitchell Leisen, USA 1935).
88 Das ganze Genre wird mitunter auf die Formel des Aschenputtel-Märchens enggeführt. Vgl. Sennett 1973, S. 20.
89 So Melling: „Frank Capra's comedies reached out to their audiences and offered reassurance through a dream of social unity. […] he never made his audiences feel insufficiantly uncomfortable to need to seek revenge on the heroes he gave them. […] Capra's social myth, as Robert Sklar has pointed out, required the recognition and participation of the common people to make it come true. It was a myth in which audiences were assured they had a part to play." Philip H. Melling: The Mind and the Mob. Hollywood and Popular Culture in the 1930s. In: Philip Davies und Brian Neve (Hg.): Cinema, Politics and Society in America. Manchester 1981, S. 19–40, hier: S. 37.

dem Gemeinwohl unterzuordnen bzw. dies einer Figur zuzuschreiben.[90] Die Filme stellen mit der Kategorie das soziale Miteinander und die moralischen Gefühle in den Vordergrund. Sie bezeichnet Szenen, in denen eine Figur dazu gebracht wird, etwas zu überdenken oder lernt, sich an Gegebenheiten anzupassen. Die Figuren nehmen dabei die Positionen von Erzieher und Kind ein.[91]

In IT HAPPENED ONE NIGHT wird Ellen (Claudette Colbert) als Person gezeichnet, die für sich Sonderrechte beansprucht. Im Laufe des Films erzieht Peter (Clark Gable) sie, zeigt ihr, mit wenig auszukommen, anderen den Vortritt zu lassen oder zu helfen. So ist es etwa die spezielle Kadrierung, welche das Sich-Nicht-Einfügen anschaulich macht, z.B. als sich Ellen aufgebracht bei einem Busbahnhofs-Angestellten beschwert, dass ihr Bus ohne sie abgefahren sei. In der Einstellung sieht man den Angestellten in der Mitte, mit dem Rücken zur Kamera und Ellen neben ihm, auf der anderen Seite den sitzenden Peter, der die beiden amüsiert beobachtet. Durch die Kadrierung liegt der Fokus weniger auf der aufgebrachten Ellen als auf dem Akt des Beobachtens ihrer Rede. Eine Zwischeneinstellung betont dies noch, darin sieht man Peter näher, wie er das Geschehen verfolgt. So hat man den Eindruck, als ob Ellens Verhalten bereits erwartet wurde. Die Montage agiert hier im Modus des kommunizierenden Gesichts. Man sieht nicht primär das individuelle Verhalten Ellens, sondern die Beobachtung eines Einzelnen in einer sozialen Rahmung. Dieses Registrieren wurde in den Szenen vorher immer wieder vorbereitet. Immer wieder sah man ein Verhalten Ellens, das nicht alleine für sich stand, sondern durch Clark Gables Gesicht kommentiert wurde. Lächerlichkeit, Genugtuung aber auch Schadenfreude kommen durch solche Einstellungswechsel und schauspielerischen Aktionen zustande. Filme wie PLATINUM BLONDE, THE BRIDE CAME C.O.D., MY MAN GODFREY oder THE PHILADELPHIA STORY reflektieren immer wieder eine erzieherische Maßnahme als moralische Genugtuung.

Spiel, Maskerade und Bühne

Das Thema der sozialen Maske oder gesellschaftlichen Bühne wird von den meisten Screwball Comedies reflektiert. Die Kategorie zielt auf das Gesellige

90 Wie Sennett schreibt: „[T]he heroine could dream of a large bank account, but she had to learn to live with a small or nonexistent one." Sennett 1973, S. 23; vgl. Willet 1996, S. 144.
91 Cavell 1981, S. 84.

und Gemeinschaftliche in den Komödien ab, auf das Spiel mit Rollen.[92] Die erste Form, wie die Filme dieses Thema bearbeiten, liegt darin, dass man an den Figuren innerhalb der Diegese eine Verstellung erkennt. Ein *Schauspiel zweiter Ordnung* wird sichtbar.[93] Die zweite Form, wie die Filme sich mit dem Thema beschäftigen, ist die Art und Weise, wie der Film selbst – ob im Zusammenhang mit dem Production Code oder aus anderen Gründen – eine Art Maskerade etabliert, nicht das Eigentliche darstellt, sondern ein Thema indirekt anspielt, verschleiert, umschifft und doch erahnbar werden lässt.[94]

Demnach etablieren die entsprechenden Szenen oftmals zwei Szenarien. Historisch leitet sich dieses Prinzip der Bühne, des Spiels und der Maskerade aus dem „sight gag" ab, wie Noël Caroll ihn für den Slapstick der 1910er und 1920er Jahre beschrieben hat. Er beobachtet die Form des visuellen Humors anhand eines Beispiels aus THE 39 STEPS[95]: Man sieht das Paar durch Handschellen miteinander verbunden, doch gegenüber der Landlady der Pension gibt es vor ein frisch verliebtes Ehepaar auf Hochzeitsreise zu sein, das die ganze Zeit Händchen hält. Die Konstellation ist so als entspringe sie der Screwball Comedy. Man sieht ein Oszillieren: der Schein des frisch verliebten Paares, doch die Landlady scheint nicht zu hören, wie die beiden Figuren hässliche Worte miteinander austauschen, einander beleidigen und rügen. Carroll schreibt:

> Our amusement is generated by the fact that the scene is staged to show not only what is actually going on but what the set of events could also visually support an alternative, and in this case conflicting, interpretation. And it is this play of alternative, often conflicting interpretations, rooted first and foremost in the visual organization of the scene, that primarily causes the amusement that attends sight gags.[96]

In der Kategorie entwerfen die Filme oft zwei Wahrnehmungsräume, auf denen verschiedene Fokalisierungen basieren. Ähnlich wie im Suspense geht es um den Akt, dass man als Zuschauer das Filmbild in der Zeit aufspaltet in zwei Wahrnehmungsweisen, z.B. in sichtbare oder vorgestellte Perspektiven, die erst im letzten Schritt auf die narrative Konstruktion einer Figur bezogen werden bzw. dann als Figurenwahrnehmung oder -wissen verstehbar sind. Man erkennt eine Verstellung als *Schauspiel zweiter Ordnung*, sieht jedoch, dass die anderen Figuren

---

92 Siehe auch Glitres Genrekonventionen der Verkleidung, Irreführung, des Betrugs und Rollenspiels mit verschiedenen Identitäten. Glitre 2006, S. 18.

93 Wie in Kapitel 4.2 entwickelt.

94 Seeßlen 1976, S. 28.

95 THE 39 STEPS (Alfred Hitchcock, UK 1935).

96 Carroll 1991, S. 26.

blind für diese Verstellung zu sein scheinen. Diese Anordnung ist weniger als abstrakte Informationsvergabe zu verstehen, denn als konkrete Konstruktion von Sichtweisen und Zuschreibungen von Perspektiven, Mitsichten.

Die bühnenhafte Aufführung ist mit einem kindlichen Versteckspiel vergleichbar: In einer Szene aus MR. AND MRS. SMITH[97] ist David (Robert Montgomery), der sich frisch von seiner Frau Anne (Carole Lombard) getrennt hat, wieder als Junggeselle unterwegs. Er hat ein Blind Date, das sein Freund für ihn arrangiert hat. Nachdem er sich durch die Enge des Clubs geschoben hat, vorbei an tanzenden Leuten, sieht man, wie er etwas (im Off) eingehend betrachtet. Dann sieht man einen point-of-view-Schuss auf eine wunderschöne Frau, die kühl und unnahbar Richtung tanzender Menge schaut. Neben ihr sein Freund, der ihm zuwinkt. Der Kader fährt aus der Zweieransicht an das Gesicht der schönen Frau heran und verweilt dort eine Weile. Aus dem Off hört man die Stimme seines Freundes: „no, not here David". Man sieht Davids erstauntes Gesicht im Gegenschuss, dann eine Einstellung, die seinen Freund mit zwei etwas älteren Frauen zeigt. Ebenso wie vorher die kühle Schöne werden nun die Frauen zu zweit in einer erneuten point-of-view Einstellung mit leichter Heranfahrt fokussiert. Die Frauen kauen an Selleriestängeln, während sie ihn begrüßen, rauchen und trinken; ihre Kleidungsstücke sind detailreich geschmückt, mit goldenen Verzierungen, Rüschen und Pomp. Durch die enthüllende Montage entpuppt sich die Schöne als Nachbarin am Nebentisch. Allein durch kinematographische Mittel im Zusammenhang mit Sprachäußerungen wird so ein Denkvorgang anschaulich gemacht, der die Annäherung an die Schöne als Illusion und Irrtum ausweist: Der metaphorische Begriff ‚Blind Date' kommt nur am Anfang der Szene vor. Er wird inszenatorisch ausgearbeitet, wodurch die Metapher auf ihren wörtlichen Ursprung zurückgewiesen wird, was ‚blind' in diesem Zusammenhang bedeutet, wird in der Filmszene für Zuschauer expliziert und sinnlich erfahrbargemacht, durch einen Akt des falschen oder nur halben Sehens.

Wenig später sieht man, wie seine Exfrau Ann mit ihrem Begleiter an einem Tisch auf der anderen Seite des Tanzsaals Platz nimmt. Eine Montagesequenz visualisiert, wie beide, David und Ann, einander bemerken, aufeinander achtgeben ohne jedoch einen direkten Blickwechsel auszutauschen oder sich gar zu begrüßen. Ann fragt ihren Begleiter, mit welcher Dame David im Club sei. Wie als würde die Montage direkt auf ihre Frage („I wonder who he's with") antworten, sieht man David, die Kamera fährt dynamisch zurück, zieht auf und so sieht man in einer frontalen Dreiereinstellung David in der Mitte, links von ihm seine an

97 TC: 0:46:29–0:53:18.

Hühnerbeinen kauende Begleitung und rechts die schöne Unbekannte. Dann folgt ein Montagewechsel, der den Akt des Abwägens symbolisiert, man sieht erst David mit seiner Begleitung in der Zweierkadrierung, dann David mit der Schönen in einer Zweieransicht. Und wie als hätte David die Worte seiner Exfrau gehört, lehnt er sich leicht zurück, hinter die Schöne, beugt sich – ohne dass diese es bemerkt – näher an sie heran. Er beginnt mit theatralischem Gesichtsausdruck zu sprechen, doch stimmlos, so als flüstere er der Schönen etwas zu. Alles an seiner Haltung bedeutet eine Vertraulichkeit, doch stark posierend: seine Lippen formen überdeutlich Worte, die man nicht hört, sein Blick ruht zärtlich auf ihr, doch diese scheint ihm nur zuzuhören. Hinzu kommt, dass die Einstellung auf die Schöne (diesmal mit David zusammen) erneut als ein point-of-view konstruiert wird, diesmal jedoch als Annes Blick. So entsteht das Bild eines gespielten Verhaltens, bei dessen Herstellung man selbst zuschauen konnte, das eigens für den Blick der geliebten Exfrau bestimmt zu sein scheint. Als Zuschauerin versteht man, dass er ein Spiel aufführt, damit Anne denken möge, er sei mit der Schönen zusammen in dem Nachtclub. Doch dieses Denken ist allein in der Montage begründet und zwar in der Art und Weise, wie sich die Worte auf die Kadrierungen und das Schauspiel beziehen. Was sich in der Zuschauerwahrnehmung einstellt ist die Illusion einer Situation, wobei man die Illusionierung in ihrem Entstehen selbst beobachten kann.

Nicht allein das offensichtliche übertriebene Spiel im Schauspiel ist dafür ausschlaggebend, vielmehr sind es vor allem die Kaderbewegung und Montage, welche die Denkvorgänge versinnlichen. Der erste Point-of-view auf die Schöne ist entscheidend, gleich darauf erfährt man die Bezogenheit auf die schöne Frau schon zu Beginn der Szene als verfehlten Blick (‚blind'). Im Durchlaufen des ersten Point-of-views und seiner Brechung wenig später in der Montage, etabliert sich so etwas wie ein Muster des illusionären Blickens.[98] Sobald David sich dann beim auf Annes Sehen bezogenen Point-of-view zur Dame rüberbeugt und eine Vertrautheit spielt, wird dieses Muster gefestigt. Daher ist es weniger ein Wissen darüber, dass die schöne Unbekannte nicht zu der Gruppe gehört als eine kinematographische Wahrnehmung, die unmittelbar ein dynamischer Denkprozess ist und die ein Wissen über die Figuren erst im allerletzten Schritt generiert.

98 Dana Polan erkennt in der Art und Weise, wie in der Szene Blickstruktur aufgebaut ist („sexuality as battle of gazes"), die enge Einbindung des Films in das Oevre Hitchcocks. Vgl. Polan 1991, S. 134.

Die etablierte Bühne ist das zentrale Mittel der Komödien, es kann das Spielen einer Rolle, des anderen Geschlechts, einer fiktiven Handlung oder Situation sein (z.B. in PHILADELPHIA STORY, TWENTIETH CENTURY, THE LADY EVE, MIDNIGHT, MR. AND MRS. SMITH, THE TALK OF THE TOWN[99], I WAS A MALE WAR BRIDE).[100]

In manchen Filmen führt das Inszenierungsprinzip des Verkleidens und des Illusionierens als Bühne soweit, dass sie sich von den Schauspielern löst um ganz filmische Maskerade zu werden. Dann spielt der Film auf etwas an, zeigt es aber nicht, das gilt zum Beispiel für die Darstellung von Sexualität, die aufgrund des Production Codes nicht offensichtlich werden durfte. Eine solche filmische Maskerade wird zum uneigentlichen Sprechen und Zeigen mit allegorischen Zügen.[101] Sie läuft nur auf der Ebene der Zuschauerwahrnehmung ab und ist kaum mehr an eine nachvollziehbare narrative Handlung gebunden, in der die Verstellung motiviert ist.

So ist die Szene aus MR. AND MRS. SMITH, die vom nächtlichen Champagnertrinken handelt, so aufgebaut, dass sie nur noch in einem übertragenen Sinn funktioniert. Denn das, was auf bildlich-konkreter Ebene erzählt wird, löst sich nicht mehr in einem kongruenten Erzählen auf. Die Szene kreist um den möglichen Sexualakt, der – da Anne und David nicht mehr verheiratet sind – für Anne zu einem Skandal wird. Zu Beginn sieht man David, wie er die Champagnerflasche vorbereitet, er dreht sie auf Eis und pfeift fröhlich dazu. Daraufhin sieht man Lombards fragendes und abwartendes Gesicht. Die Dialoge stellen sich ebenfalls in ihrer ‚Uneigentlichkeit' dar, wenn David sie um die Gläser bittet, sie das wiederholt und dann die Handlung ausführt, doch keineswegs in einer alltäglichen Art und Weise, sondern lauernd-beobachtend und in der Artikulation künstlich-gespielt. Auch als David und Anne mit den Gläsern auf dem Weg zum Schlafzimmer sind, zeigt sich die Atmosphäre (durch die musikalischen Wechsel als auch durch den verstörten Gesichtsausdruck Lombards) als höchst artifiziell. „Keep going, Annie" raunt David ihr zärtlich zu. Schließlich bittet er Anne die Flasche weiter zu drehen: „Keep it twirling", was sie tut. Die distanzierte Art und Weise ihres Spiels zu der Flasche führt plötzlich die Anführungszeichen der Inszenierung vor. Schließlich lässt sie vom Drehen der Flasche ab und blickt angewidert auf ihre Hände. Spätestens zu diesem Zeitpunkt tritt deutlich das Allegorische der Handlung hervor: Das nächtliche Vorbereiten des Champagnertrinkens wird als Allegorie auf den sexuellen Akt verstehbar. Als Anne hinter verschlossenen Türen die Flasche

99 THE TALK OF THE TOWN (George Stevens, USA 1942).
100 I WAS A MALE WAR BRIDE (Howard Hawks, USA 1949).
101 Zur Allegorie siehe Plett 1991, S. 90–91.

zerbricht, fügt sich die Bildbedeutung zur verbalen Bedeutung. Anne schreit: „We're not married! You didn't tell me! – How long could you have waited?!"

Das Allegorische der Szene ist, dass man einen zweifachen, voneinander verschiedenen Sinn konstruiert. Einerseits erlebt man die repräsentierte Handlung selbst als völlig banal: Das Champagnertrinken wird vorbereitet, doch wie aus dem Nichts schreit sich das Paar an. Der Satz Annes ist auf dieser Ebene nicht mehr nachvollziehbar. Andererseits erlebt man, wie die alltäglichen Handlungen Sekunde für Sekunde zu einer allegorischen Handlung ausdeutbar werden. So mag man den Akt des Champagnertrinkens als sexuellen Akt, die Flasche als Phallus und die Interaktion beider als Liebesspiel interpretieren.

Anders als Metaphern in Filmen, welche auf der Basis verschiedener Bild- und Erfahrungsbereiche das Verstehen eines Gedankens, einer narrativen Handlung oder einer Figurenkonstruktion in Gang setzen, ist alles am Ablauf der allegorischen Szene uneigentlich. Der Streit löst sich nicht kongruent in ein Erzählmuster auf. Die Allegorie deutet stärker als die Metapher auf eine höhere Ebene, die allein in der Sinnerschließung, im Deutungshorizont selbst hervortritt, während eine erste, einfache Ebene (die in der Sprache der wörtlichen Ebene entspricht) bestehen bleibt.

Die Gefühlsmodi, die mit der Kategorie verbunden sind, bezeichnen sehr häufig, vor allem in ihrer Ausprägung des *Schauspiels hoch zwei* ein Wahrnehmen von Intimität und Vertrautheit. Dabei ist es meist das Paar, das miteinander ein Spiel aufführt, während andere Figuren außen vor bleiben. Doch nicht die Figuren sind vertraut. Vielmehr eignet sich die Zuschauerin selbst ein Sehen von Vertrautheit als Gefühl im Vorgang der Fiktionalisierung an und überträgt dies wieder auf die Körper im Bild. In der zweiten Form geht es um die komplexe Bedeutungsherstellung, eine Lust am Deuten und Teilhaben an einer Sinnkonstruktion. Dabei ist es weniger das Dargestellte, welches das Vergnügen befördert als die subtile und verschlungene Art und Weise einer ‚uneigentlichen' Darstellungsweise, welche amüsiert.

Öffentliche Geste und Entblößung

Die Kategorie *Öffentliche Geste und Entblößung* ist komplementär zur Kategorie *Bühne, Spiel und Maskerade*. Es geht um ein peinliches Verhalten, das Aufsehen erregt, über das sich eine Gruppe von Menschen empört oder belustigt. Soziale Gefühle, die mit gesellschaftlichen Codes, Regeln, Ordnungen und Gesetzen verbunden sind, werden thematisiert. Oder wie James Feibleman sagt: „comedy resides in the contrast between what is and what

ought to be".[102] Das, was in einer bestimmten Situation als angemessenes oder unangemessenes Verhalten angesehen wird, wird von den Filmen immer wieder ausgelotet, gefestigt oder auch kritisch hinterfragt.[103] Oft sieht man eine Szene, in der zunächst eine gewisse Ordnung oder Ruhe herrscht – dezente Gespräche, zurückhaltende Kommunikationsformen– , man tanzt oder führt Small Talk. Dann kommt es zu einem peinlichen Verhalten. Daraufhin blickt der ganze Saal auf, Passanten auf der Straße laufen zusammen, tuscheln oder rollen mit den Augen.

So gibt es etwa in THE AWFUL TRUTH eine Ballszene.[104] Darin führt die Frau, die mit Grant ausgegangen ist, eine Bühnenshow auf, in der sexuelle Anspielungen durch ihre Körperbewegungen sehr eindeutig werden: Zu dem gesungenen Satz „My dreams are gone with the wind" sieht man, wie eine Windmaschine ihren Rock nach oben wirbelt. Dabei ordnet die Montage zwischen die Bühnen-Performance permanent Einschübe mimischer Reaktionen der zuschauenden Gruppe (Grant, Bellamy und Dunne). Zentral ist hier, dass ihr Tanz nicht auf das einzelne Gesicht eines Zuschauers bezogen wird, sondern auf eine Gruppenansicht, in der verschiedene mimische Reaktionen sich zusammensetzen: Grants Nach-Unten-Blicken und die Handbewegung, welche kurz die Augen verdeckt, Dunnes peinlich berührtes Lächeln (Abb. 44).



Abbildung 44: Mimische Kommentierung zwischen Peinlichkeit, Schamgefühl und Schadenfreude in THE AWFUL TRUTH.

102 James Feibleman: In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice (1938). New York 1962, S. 107. Zitiert nach Nowak 1991, S. 16.
103 „[...] die unaufdringliche komische Spannung zwischen förmlichem Benehmen und konventionswidrigen Situationen", Furler 1990, S. 127–128.
104 TC: 0:25:21–0:35:18.

Das Komische in der Szene besteht nun nicht in der naiv-freizügigen Tanzweise der Dame, sondern man sieht diese Handlung immer schon bezogen auf die Gruppen-Reaktionen, wodurch die Handlung durch die Mimiken bewertet oder beurteilt erscheint. Das Gefühl der Peinlichkeit kommt nicht durch die Aktion selbst zustande, sondern durch eine reflexive Form in der Montage: Sie ist immer schon mit einer sozialen Rahmung versehen, die sich allein durch die kinematografische Form bestimmt. Montagen sind oftmals so aufgebaut: Man sieht eine Aktion und man sieht Gesichtsbilder oder eine Menge oder Gruppeenansicht, welche dies missbilligend, amüsiert oder empört betrachtet.

In der Gruppe der Öffentlichkeit sind zudem manchmal Gesetzesvertreter, Ordnungshüter und offizielle Personen vertreten, die eine Institution verkörpern. Diese Anwesenheit des Gesetzes oder des Offiziellen stellt immer wieder die soziale Rahmung des Paares her, das Überwachende in den Komödien – man könnte auch sagen, der Production Code – schreibt sich in die Komödien als narratives Element ein. Stets wird in einer Szene die Anwesenheit des Gesetzes mit dem Paarsein und den ehelichen Handlungen – Übertritte und Fehlverhalten – verbunden (Abb. 45).



Abbildung 45: Der Gesetzeshüter und das Paar in MR. AND MRS. SMITH (links) und THE PALM BEACH STORY (rechts).

Die Anwesenheit einer Öffentlichkeit, in der Privates diskutiert wird, kann jedoch auch als Einbettung von Darstellungen von Medien vorkommen, z.B. sieht man das Insert eines Zeitungsartikels.[105] Diese Dimension hat sich vor allem in

105 Oder wie Cavell sagt: „Der schlichten Einschätzung, dass die Thematik der Filme privater Natur ist, steht die Tatsache entgegen, dass es offenkundig typisch für die Eskapaden des Paares ist, dass sie in die Zeitung kommen." Cavell 2010, S. 69.

den Filmen ausgeprägt, welche von Journalisten oder öffentlichen Fällen handeln (NOTHING SACRED, IT HAPPENED ONE NIGHT, LOVE ON THE RUN, ONCE UPON A HONEYMOON, LIBELED LADY, THE FRONT PAGE, THE PHILADELPHIA STORY, ADAM'S RIB, HIS GIRL FRIDAY)[106]. Die Filme stellen selbst ein Reflektieren über den Status der Anwesenheit einer bestimmten Öffentlichkeit dar. Oder wie Cavell am Beispiel von THE PHILADELPHIA STORY sagt: „Die Frage, was im Wesentlichen öffentlich und was im Wesentlichen privat ist, wird zu Beginn als ein Problem innerhalb des Films selbst eingeführt."[107] Die Instanz einer bewertenden, ordnungsstiftenden aber auch einengenden Öffentlichkeit wird zu einem Teil des Zuschauerblicks.[108] Die Gefühlsmodi, die sich mit dieser Kategorie verbinden können, weisen das ganze Spektrum negativer, sozialer Gefühle und deren Komponenten auf: Schadenfreude, Scham, Peinlichkeit, das Spüren einer öffentlichen Kontrolle, Mahnung oder Bestrafung. Dabei ist das Wesen der Komödie jedoch so angelegt, dass eine Kategorie meist nicht allein in einer Szene vorherrscht, sondern mit anderen Kategorien zusammenkommt und sich über die Montage rasch abzuwandeln beginnt. Daher werden die negativen Gefühle –Scham, Peinlichkeit – zwar erfahrbar, aber sie werden in der jeweiligen, spezifischen Inszenierung kaum je vertieft, stets haftet ihnen Leichtigkeit und Wandlungsfähigkeit an.

Die Einheit des Paares

Innerhalb dieser Kategorie inszenieren die Filme Wir-Gefühle, die jedoch höchst unterschiedlich gestaltet sein können. Die Kategorie *Einheit des Paares* teilt sich auf in drei Formen. Die erste Ausprägung dient der Inszenierung von Paarbildern, während die zweite Ausprägung eine Variation dessen ist, aber unter den Vorzeichen des Production Codes. Man könnte sagen, in der zweiten Kategorie geht es stärker als in der ersten um Sexualität, die allerdings rein indirekt oder nur angespielt dargestellt wird. Die dritte Ausprägung der Kategorie bringt eine Gruppeneinheit zur Darstellung. Das zentrale poetologische Prinzip dieser drei Ausprägungen als Familienähnlichkeit lässt sich wie folgt kurzfassen: *Die Komödien präsentieren oftmals eine höchst widersprüchliche Einheit*

---

106 NOTHING SACRED (William A. Wellman, USA 1937). LOVE ON THE RUN (Woodbridge S. Van Dyke USA, 1936). ONCE UPON A HONEYMOON (Leo McCarey, USA 1942). LIBELED LADY (Jack Conway, USA 1936). THE FRONT PAGE (Lewis Milestone, USA 1931).

107 Cavell 2010, S. 70.

108 So auch die Anwesenheit der Kamera und die Standfotografie am Ende von THE PHILADELPHIA STORY, vgl. Cavell 2010, S. 71.

(eine ‚Gegensinnigkeit als Einheit‘[109]*), wobei die kinematographische Inszenierung die Worte, Stimmbilder, Gesten und Gesichtsausdrücke der Schauspieler so aufeinander bezieht, dass eine Einheit bzw. Gruppen- oder Paarwerdung in der filmischen Wahrnehmung stattfindet*. Dabei können übereinstimmende und kontrastive Bewegungsqualitäten zwischen den Schauspielern oder aber zwischen Kamera/Kader/Montage und Schauspielkörper so orchestriert werden, dass sie tendenziell Leichtigkeit, Raschheit, Eleganz, Symmetrie, Synchronie und rhythmische Entsprechungen aufweisen. Die Kategorie ist die zentralste von allen und daher reflektieren alle Filme des Screwball Comedy Genres das Thema der Einheit des Paares in der ein oder anderen Weise.

1) Die erste Form bezieht sich auf eine bildlich-audiovisuelle Vereinigung oder die Anziehung des Paares.[110] Diese Form meint die kinematografische Gestaltung der Wahrnehmung von Zuschauerinnen, so dass überhaupt die Idee von einem Paar zustandekommt. Meist ist das Paar auf narrativer Ebene getrennt, doch in der Art und Weise, wie die Mise-en-scène, das Schauspiel und die Montage das Paar zueinanderstellt – meist in einem bestimmten Sprech- und Interaktionsrhythmus, der jedoch nicht mehr vom Filmbild und seiner Inszenierung abzulösen ist –, erscheint eine Formation oder Figuration des Paares als körperliche oder kommunikative Einheit. Oder wie Georg Seeßlen sagt:

> Jede erotische Komödie beschreibt, wie Mann und Frau ihr emotionales Timing aufeinander einstellen. Die Screwball-Comedies reflektieren dabei die Bedingungen des Eros in der spätbürgerlichen Industriegesellschaft (...). In den Vorgängen, die die Screwball Comedy beschreibt, fällt Komik ab als Derivat erotischer Spannungen. Ihre Protagonisten bedienen sich der Methode des schnellen und anhaltenden Sprechens, welches ein Symbol erotischer Offensive ist (man denke nur an Groucho Marx). Die verwandelnde Erotik des Films offenbart sich in Montage und Tempo; die Bildersprache der Screwball Comedies ist so kompliziert, wie es auch die erotischen Beziehungen sind, die sie darstellen – und nicht nur aus Zensurgründen.[111]

Die Bildersprache der Komödien, die der Kompliziertheit erotischer Beziehungen entspricht, wie Seeßlen sagt, ist entscheidend. Montage und Tempo können die Spannungen des Paares für uns Zuschauer versinnlichen. Dabei werden die Figuren durch ganz unterschiedliche Mittel aufeinander bezogen, sie werden auf der Ebene der Zuschauerwahrnehmung vereint: Eine Figur führt eine Handlung aus, welche durch eine zweite Figur rhythmisch fortgesetzt wird.

109 Plessner 2003 (1945), S. 294.
110 Vgl. Leach 1977, S. 77; Babington und Evans 1989, S. 13.
111 Seeßlen 1976, S. 82–83.

Oder die Einstellungsgrößen entsprechen einander. Oder es gibt symmetrisch-grafische Muster einer Paarwerdung, die Synchronie im Sprechen und im Gestikulieren. Diese sind allesamt Inszenierungen, die das Wahrnehmen von Ebenbürtigkeit und Gleichberechtigung auf rein sinnlicher Ebene erzeugen.[112] Auch wenn wir Zuschauerinnen ein streitendes Paar erleben, dann erfahren wir zugleich etwas völlig anderes, eine Paargeste, die eine intime Verbindung aufzeigt. Die Kategorie zielt auf das Paarwerden durch kinematografische Mittel, das heißt Szenen werden so montiert, dass sie über die Zeit hinweg auf der Ebene der Zuschauererfahrung die Bilder so arrangieren, dass man die Aufeinanderbezogenheit von verschiedenen Schauspielerkörpern, ein ‚Paarsein' überhaupt erst wahrnimmt.

2) In den pre-code Filmen vor 1934 werden Sexualität und außereheliche Partnerschaften offen thematisiert, z.B. im Film DESIGN FOR LIVING von Ernst Lubitsch, in dem zwei Männer und eine Frau abwechselnd miteinander leben, sich lieben, verlassen und wieder zusammenkommen. Mit Beginn des Production Codes verengt sich der Spielraum. Sexualität kann anders noch als wenige Jahre vorher nur noch über indirekte Formen[113] angespielt bzw. versinnlicht werden. Die Komödien verwenden daher Formen der Indirektheit (z.B. mit metaphorischen Konstruktionen), sie spielen damit, sich an den Regelcode der Filmindustrie zu halten, aber so, dass die Regel eingehalten *und* konterkariert wird.[114] So reflektiert etwa der Film IT HAPPEND ONE NIGHT die Verschärfung der Zensur ab 1934, indem er die Anweisung ein Liebespaar nicht in einem gemeinsamen Bett liegend zu zeigen, wörtlich umsetzt. Das unverheiratete, getrennt schlafende Paar hängt zwischen die Betten eine Decke. Eine ganze Weile thematisiert der Film die Art und Weise, wie das Paar sich näherkommt, aber gleichzeitig diese Barriere zwischen ihnen aufrechterhalten bleibt. Dabei wird die Wand bzw. Decke über eine gewisse Zeit filmisch umgedeutet. Stellt sie anfangs die notgedrungene Schicksalsgemeinschaft der beiden dar, in der

---

112 Die Idee einer ‚Ebenbürtigkeit' der Geschlechter wird in der Forschungsliteratur immer wieder behauptet, ohne dies an die konkreten Inszenierungsformen rückzubinden. Z.B. Babington und Evans 1989, S. 13.

113 Jane M. Greene beschreibt, wie der Prozess zwischen Zensurbehörde und Filmindustrie sich historisch-dynamisch änderte und stellt fest, dass der Production Code vor allem insofern auf die Drehbuchautoren und Produzenten der Komödien Einfluss nahm, als er bei Anspielungen von sexuellen Themen eine maximale Subtilität forderte. Jane M. Greene 2011.

114 Zum Verhältnis von Production Code und den Screwball Comedies siehe Jane M. Greene 2011.

das Trennende und die Distanz als Schutz der Frau verstehbar ist, wandelt sie sich in ihrem symbolischen Gehalt zu einem das Paar verbindenden Gegenstand, wobei das Aufhängen der Decke bald zu einem Ritual des Gemeinsamen wird, an dem beide festhalten. Die Art der filmischen Reflexion ist an die Dramaturgie und Expressivität des Films gebunden, an die Art, wie sich eine Metapher in der Zeit des Films ausbildet, die jedoch nicht eine fixe Bedeutung hat, sondern einen Wandel von Bezügen als Denkbewegung anordnet. Diese kann nun allein im Rahmen der einzelnen Filmerzählung situiert werden oder an die in der Filmindustrie auftauchende Verschärfung der Zensur rückgebunden werden. Das Beispiel der fluide sich wandelnden Bedeutung des getrennten Schlafens bildet eine Familienähnlichkeit im Genre aus; spätere Filme bedienen sich einer ähnlichen Art, wie der Deutungshorizont in Bezug auf den Production Code ausgespielt wird. So führt die Szene der getrennten Zimmer (und der hellhörigen Wand) aus MR. AND MRS. SMITH diesen genrespezifischen Strang bildlicher Reflexion fort. Auch das Beispiel aus THE AWFUL TRUTH, in dem die Tür zur Metapher der Getrenntheit wird, die es zu überwinden gilt, ist Teil der gemeinschaftlichen Reflexion der Filme, eine Familienähnlichkeit. Dabei sind nicht Ausstattung oder Dekor entscheidend, sondern die Art und Weise, wie ein Gegenstand durch die Inszenierung zum Sinnbild für die Trennung bzw. Verbundenheit des Paares wird. Das Nachdenken über den Production Code und seine strengen Sittenregeln kann in diesen drei Beispielen als Umwertung verstanden werden. Das Zeigen eines Paares in getrennten Betten oder Räumen wird zwar auf repräsentierter Ebene eingehalten, doch der jeweilige Montagekontext rückt das Getrenntschlafen so in den Vordergrund, dass es sich in seiner Bedeutung zu wandeln beginnt: Es wird zum Sinnbild für das Paar selbst, das freilich am Ende glücklich vereint ist.

3) Die dritte Ausprägung der Kategorie inszeniert die Vereinheitlichung von Gruppenformationen, z.B. über Gesicht- oder Stimmbilder, oft geht es um eine widersprüchliche Gemeinschaftlichkeit. Dabei spielen vor allem die bereits erörterten kontrastiven Emotionsdarstellungen eine Rolle. Eine Montage vereint verschiedene Gesichter in einer Reihe, doch diese streben auseinander und werden doch immer wieder durch die stets gleiche Form der Kadrierung und Montagebewegung in eins gesetzt.[115]

115 Siehe das Bsp. aus BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE in Kap. 3.4.

Alltäglichkeit

Mit den Screwball Comedies erhält auch ein bestimmter Bereich menschlichen Lebens Einzug in die Filmwelt: Das Gewöhnliche, Alltägliche, das Tag-ein-Tag-aus des Ehelebens. Man sieht die Protagonisten alltägliche Handlungen der Routine ausführen, Geschirrspülen (MY MAN GODFREY), eine Mahlzeit zubereiten (IF YOU COULD ONLY COOK[116], ADAM'S RIB), sich rasieren lassen (MR. AND MRS. SMITH) oder sich langweilen (THAT UNCERTAIN FEELING). Zwar sind auch viele Komödien von der Inszenierung des Spektakulären, eines Freizeitverhaltens der Reichen geprägt – man fliegt mit dem Privatjet (THE BRIDE CAME C.O.D.[117]), geht zum Pferderennen (THE AWFUL TRUTH), kauft haufenweise edle Kleidungsstücke (THE PALM BEACH STORY), verbringt Zeit in teuren Hotels (EASY LIVING) oder amüsiert sich auf einem Kreuzfahrtschiff (THE LADY EVE, HOLIDAY) –, doch neben diesen Ausstellungen des spektakulären Freizeitvergnügens, die oftmals mehr an die Kategorie der *Vision eines reichen Lebens* gebunden sind, ist im Kontrast dazu das Gewöhnliche vor allem durch den Einzug des Alltagsgesprächs zu verzeichnen.[118] Menschliche Sozialität wird durch die Inszenierung vielfältiger Face-to-Face-Kommunikationen dargestellt: Wie gesprochen wird, wie man Blicke austauscht, wie man auf ein unangemessenes Verhalten reagiert. Die Kategorie stellt die Alltagshandlungen und Gewohnheiten dar. Alltagshandlungen laufen meist parallel zu den Unterhaltungen ab. So wie etwa in MY MAN GODFREY, als Irene (Carole Lombard) ihrem Butler Godfrey (William Powell) eine Liebeserklärung macht, während sie zusammen die Küche aufräumen. Das Gespräch ordnet sich um ihre Verliebtheit und um seine höfliche Zurückhaltung. Dabei sieht man die Handlung des Spülens ziemlich ausgedehnt. Während sie spricht, sieht man, wie die Millionärstochter Irene (Carole Lombard) ungeschickt im Abtrocknen ist, sie fasst die Teller so an, als verrichte sie das erste Mal in ihrem Leben Hausarbeiten. Hinzu kommt, dass sie die Zärtlichkeit ihrer schmachtenden Worte stets ein bisschen in ihre Handbewegungen legt und so auch an Teller und Spültuch weiterzugeben scheint. Ganz im Gegenteil dazu sieht man die Bewegungen des Schauspielers Powell stets als souverän, routiniert, ruhig und sicher. Die lange Ausstellung des Tellerwaschens dient jedoch nicht nur der Betonung der Alltäglichkeit, sondern lässt sich wiederum auf den Geschlechterdiskurs der Komödien beziehen, der oftmals Klischees unterläuft bzw. karikiert. Zu den Ritualen des Alltags gehört auch das gemeinsame Arbeiten in einem

---

116 IF YOU COULD ONLY COOK (William A. Seiter, USA 1935).
117 THE BRIDE CAME C.O.D. (William Keighley, USA 1941).
118 Siehe Kapitel 3.2.

Büro, z.B. in den Komödien, welche das Paar als Kollegen entwirft (HIS GIRL FRIDAY, PLATINUM BLONDE, TROUBLE IN PARADISE[119]) oder in einem Angestelltenverhältnis zeigt (DANGER – LOVE AT WORK, HANDS ACROSS THE TABLE, SHE MARRIED HER BOSS)[120]. Die langsamen Gespräche sind gewissermaßen komplementär zu den rasanten Konversationen im Modus des Schlagabtauschs. Anders als bei diesen, deren Fokus auf der *Einheit des Paares* liegt, schaffen jene durch ihr Andauern oder die Wiederholung einen affektiven Modus der Kontemplation und Vertrautheit.

Das Dreieck

Mit der Kategorie *Das Dreieck* werden Themen wie Treue, Eifersucht und Ehebruch reflektiv bearbeitet. Sie bildet eine Gegenfigur zur Kategorie der *Einheit des Paares,* können aber auch mit ihr zusammen auftreten, wenn es innerhalb einer Dreierkonstellation ganz offensichtlich eine Paarinszenierung gibt. Außereheliche Beziehungen waren bereits in den Scheidungs- und Gesellschaftkomödien der 1920er Jahre ein Topos, bei DeMille und Lubitsch.[121] Für das Screwball Genre manifestiert sich die Kategorie als erstes bei Lubitsch, in den Pre-Code-Filmen TROUBLE IN PARADISE und DESIGN FOR LIVING, in denen eine *ménage à trois* zum Beziehungsmodell wird.[122] Das Thema wird in den meisten Filmen aufgegriffen und bearbeitet, wenn auch nicht in der Offenheit wie bei Lubitsch. Meist ist eine Trennung oder Scheidung vollzogen worden, weshalb es eher um den neuen (und falschen) Partner geht. Es gibt Filme, welche um die Legitimität von Beziehung ringen, ob die Ehe nun aus Versehen annulliert wurde (MR. AND MRS. SMITH), oder ob der Partner nach Jahren, in denen er oder sie verschollen war, zurückkehrt (TOO MANY HUSBANDS,[123] MY FAVORITE WIFE[124]). Die Eindeutigkeit, die DESIGN FOR LIVING an den Tag legt, wird allein durch TOO MANY HUSBANDS erneut aufgegriffen. Der Film bearbeitet zudem die Frage, wie man Bi- und Homosexualität in den Zeiten des Production Codes

---

119 TROUBLE IN PARADISE (Ernst Lubitsch, USA 1932).

120 DANGER – LOVE AT WORK (Otto Preminger, USA 1937). SHE MARRIED HER BOSS (Gregory La Cava, USA 1935).

121 Siehe Musser 1995.

122 Zu letzterem schrieb die Filmkritik 1933: „'Design for Living' sets a new code for women as Gilda finds her heart large enough to give employment to two boyfriends." Motion Picture Herald, 2. Dezember 1933, S. 45, zitiert nach Andrew Bergman: We're in the Money. Depression America and its Films. New York 1971, S. 59.

123 TOO MANY HUSBANDS (Wesley Ruggles, USA 1940).

124 MY FAVORITE WIFE (Garson Kanin, USA 1940).

thematisieren kann (der Film ist gleichzeitig der Kategorie *Maskerade, Spiel, Bühne* zugeordnet). Immer wieder bildet sich in dem Film das Männer-Paar zu einer Einheit aus, während die Frau in den Hintergrund tritt. Das Männerpaar schläft in einem Zimmer, trägt ähnlich plüschige Pyjamas und ist den ganzen Film über damit beschäftigt, miteinander zu ringen, sich zu messen und zu vergleichen. Zudem werden die drei polizeilich verfolgt; die Freizügigkeit, mit der sie zu dritt in einem Haus leben, wird akribisch von einem Ordnungsamt überprüft. Am Ende des Films in einem Tanzsalon zeigt die Kamera überall Paare, wohin man blickt, doch auf der Tanzfläche taucht das Dreiergespann auf, ein ungewöhnliches Happy End. Die Komödien bearbeiten die Fragen nach außerehelichen oder polygamen Beziehungen, die Darstellung von Eifersucht in einem Erfahrungsmodus, der von Zuschauern als Lust an der Koketterie oder Sensation, als Schadenfreude angesichts des Verbotenen, moralisch Verwerflichen oder Grenzüberschreitenden nachvollzogen wird. Freilich lässt sich hier wie in anderen Kategorien auch eine historische Zuschauerschaft anhand des Aufrufens moralischer Zusammenhänge nachzeichnen, die mit den affektiven Adressierungen, die rein bewegungsmäßiger Natur sind, zwar zum Teil identisch zu sein scheinen, wodurch ein historisch gewordenes Gefühl für uns heute nachvollziehbar wird. Andererseits gibt es Darstellungen, deren Gefühlsschattierungen nicht mehr in allen Dimensionen transparent werden.[125]

Geschlechterrollen und Gleichberechtigung

Mit der Kategorie *Geschlechterrollen und Gleichberechtigung* reflektieren die Filme, wie die sozialen Beziehungen sich mit der zunehmenden Erwerbstätigkeit der Frauen verändern. Geschlechterrollen und Berufstätigkeit stehen im Zentrum, es wird immer wieder das Thema der Gleichberechtigung aufgeworfen, indem inszenierte Ansichten der Hierarchie oder solche der Ebenbürtigkeit bildkompositorisch eingebunden werden. Die Thematik verweist auch auf das Stichwort des „woman's film".[126] Dabei kreisen die Erzählungen darum, dass Konflikte auftauchen, die stets aufgrund der Geschlechterproblematik existieren. Anfang der 1930er Jahre tauchen hauptsächlich die *working girls* in den Filmen auf, die von den in den 1940er Jahren dargestellten Karrierefrauen abgelöst

125 Zum Verhältnis von Moral und Gefühl im Film siehe Grotkopp 2017.
126 Jeanine Basinger: A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960. London 1993, S. 20.

werden.[127] Auch weibliche Intellektuelle sind vertreten, die Bestseller-Autorin in THEODORA GOES WILD[128], die feministische Schriftstellerin in THE DOCTOR TAKES A WIFE[129], die Psychoanalytikerin in SHE WOULDN'T SAY YES[130], die Richterinnen in THE BACHELOR AND THE BOBBY-SOXER und TELL IT TO THE JUDGE[131] oder die feministische Rechtsanwältin in ADAM'S RIB.

Der Zusammenhang von Geschlechterrollen und Berufstätigkeit erscheint auch über verbale Zuschreibungen, z.B. wenn in HIS GIRL FRIDAY Walter Hildy mehrfach anerkennend als „newspaper man" bezeichnet. Oder aber das Thema wird über eine Verkehrung der männlichen und weiblichen Mehr- und Minderheitsverhältnisse angespielt, so etwa wenn man Sam (Spencer Tracy) in WOMAN OF THE YEAR[132] bei einer feministischen Tagung sieht, bei der er als einziger Mann auf dem Podium zwischen einer Reihe von Frauen sitzt. Aus Versehen passieren ihm eine Reihe von Missgeschicken, die das Unbehagen aufgrund der ungewohnten Position verdeutlichen. Damit wird eine höchst erfolgreiche, berufliche Frauenwelt gezeichnet, in der die herrschende Normativität von Geschlechterrollen ausgehebelt zu sein scheint. Manche Filme bringen dies auch mit dem Geschlechtertausch als cross-dressing zusammen (I WAS A MALE WAR BRIDE, BRINGING UP BABY), wobei die Filme dann eine Verbindung mit der Kategorie *Spiel, Maskerade und Bühne* eingehen.

Cavell hat das Sub-Genre der Wiederverheiratungskomödie auch „comedy of equality" genannt und erörtert, dass die Frauen in den Filmen als Töchter der Sufragetten erscheinen, dass die Filme eine Phase des Feminismus bezeichneten.[133] Die Gleichstellung von Mann und Frau entwerfen die Filme auf der Ebene konkreter Bildformationen als Erleben zweier ringender, miteinander

127 So bildete sich in den 1940er Jahren der Filmzyklus des Career Woman's Film heraus, darunter Screwballs, Melodramen und Romantic Comedies. Der Zyklus reflektiert die Veränderung des Frauenbildes mit Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg, vgl. Ralph Willet: The Nation in Crisis. Hollywood's Response to the 1940s. In: Philip Davies und Brian Neve (Hg.): Cinema, Politics and Society in America. Manchester 1981, S. 59–75, hier: S. 64.

128 THEODORA GOES WILD (Richard Boleslawski, USA 1936).

129 THE DOCTOR TAKES A WIFE (Alexander Hall, USA 1940).

130 SHE WOULDN'T SAY YES (Alexander Hall, USA 1945).

131 THE BACHELOR AND THE BOBBY-SOXER (Irving Reis, USA 1947); TELL IT TO THE JUDGE (Norman Foster, USA 1949).

132 WOMAN OF THE YEAR (George Stevens, USA 1942).

133 Cavell 1981, S. 18–19. Oder Babington und Evans dazu: „Concentration on the heroines of Screwball allows one to see that these films embrace a belief in a fundamental though contradictory tenet of Western bourgeois liberalism, that belief in the equality of men and women formally enshrined in the 1919 Suffrage Amendment [. . .]." Babington und Evans 1989, S. 13.

schwingender oder ausgewogener Kräfte, z.B. durch synchrone oder symmetrische Formationen der Bildgestaltung.[134]

Emotionskarikatur

Das Schauspiel ist in vielen Filmen des Genres als Emotionskarikatur angelegt. Dies liegt immer dann vor, wenn die einzelnen Figuren ein posierendes Mienenspiel, eine exaltierte Geste oder anderweitige Übertreibungen zur Darstellung bringen. Ist dieses Gebaren in ein narratives Spiel eingebunden, paart sich die Kategorie *Emotionskarikatur* häufig mit der Kategorie *Maskerade, Spiel und Bühne*. In vielen Fällen tritt die Überzeichnung jedoch auch ohne erzähltechnischen Zweck auf. Auch übertriebene Ganzkörperperformances, die aus den Slapstick-Filmen der 1920er Jahre herrühren, sind Teil dieser Kategorie. Der Zusammenhang von mimischer Emotionskarikatur und ganzkörperlichem Slapstick liegt in einer gewissen Objektgebundenheit. Während der Slapstick meist ein leichtes und heiteres Spiel gegen widerständige und sich verselbständigende Objekte darstellt, wird in der Emotionskarikatur der Gesichtsausdruck selbst objekthaft. Nicht der Affekt in seiner zeitlichen Entfaltung wird sichtbar, sondern das zum Schema vergröberte Antlitz reflektiert sich selbst als ein wiederzuerkennendes Ding. Das zwischenmenschliche Beziehungsgeflecht wird z.B. als maschineller Rhythmus erfahrbar, der weniger an Individuen mit Gefühlen als an ein Reiz-Reaktions-Muster erinnert.[135] Die Kategorie lässt sich vor allem über den herausgearbeiteten Bildtypus des posierenden Gesichts fassen, beschränkt sich aber nicht darauf. Das Vergnügen liegt in der Attraktion einer Vereindeutigung, Plastizität und Erstarrung des Emotionsausdrucks.

Romantik und Sentimentalität

Sentimentalität, Sehnsucht und Rührung tauchen immer wieder auf in den Filmen der Screwball Comedy, wenn auch meist nur für kurze Augenblicke und daher mehr als Andeutung denn als affektpoetisch wirksame Kategorie. In den Filmen von Frank Capra (insbesondere IT HAPPEND ONE NIGHT) ist die Kategorie *Romantik und Sentimentalität* prominenter als in den anderen Screwball Komödien. Während die Kategorie *Einheit des Paares* mit dem Gemeinschaftlichen beschäftigt ist, rückt

134 Vgl. Kapitel 4.4.
135 Seeßlen 1976, S. 49–50.

mit der melodramatischen Inszenierung das individuelle Empfinden, die Sehnsucht oder das Verlustgefühl in den Vordergrund. Der melodramatische Erfahrungsmodus visiert das überhöhte Idealbild, das ersehnte Abwesende, Beweinte, Traurige und Sehnsuchtsvolle an und lässt sich als Zeitstruktur im Zuschauerempfinden beschreiben. Dies ist im Melodrama an die „Zeit des Sichtbarwerdens der Gefühle“[136] gebunden, die Dauer gestaltet für den Zuschauer einen Akt der Verinnerlichung. Die sich entfaltende Geste der Heroine und das langsame sich Entwickeln des Filmbilds konstruieren eine expressive ästhetische Form: ein Empfindungsbild.[137] Im Rahmen der Screwball Comedy ist die Kategorie jedoch nur eine Andeutung des melodramatischen Modus. Die Familienähnlichkeit ist immer nur für kurze Momente anwesend und anders als in anderen Genres bzw. im Melodrama nicht in einer Dauer ausgestellt.[138] Wie am Beispiel von HIS GIRL FRIDAY gezeigt, stellen die im Modus des Melodramatischen orchestrierten Ausdrucksbewegungseinheiten der Eingangsszene des Films die ernsten Augenblicke dar, die eine wichtige Funktion einnehmen für die heiter-beschwingten Modulationen. Sie zentrieren und gewichten das Ansichtigwerden der Paarbeziehung. Für einen Moment tritt das individuelle Empfinden hervor, wird in den audiovisuellen Kompositionen sichtbar und verdrängt die vorherrschende Pluralität. In der Zuschauerwahrnehmung wird länger eine Figur ins Zentrum gerückt, deren Gesichtsbewegung oder Stimmklang dauert länger an. Der Wechsel des melodramatischen und komödischen Modus[139] bewirkt eine Verbundenheit des Zuschauers mit den Figuren, ein Changieren zwischen dem Selbstempfinden und der dyadischen Spannung.

Die Idee des Genres

Grundsätzlich stellen alle Szenen aller Screwball Comedies in ihrer Gesamtheit die Idee des Genres dar. Die Kategorien dienen weniger als prototypische Szenenanordnungen, denn als affektpoetische und narrative Elemente. Nicht ein Muster wird wiederholt durchgeführt oder variiert, sondern eine bestimmte Idee oder ein Thema, wie Cavell sagt, wird von den Filmen gemeinsam reflektiert.

136 Kappelhoff 2004a, S. 157.
137 Zum Begriff siehe Kappelhoff 1998.
138 Zur Gegenüberstellung von melodramatischem und komödischem Erfahrungsmodus siehe Kappelhoff und Greifenstein 2014, 2017.
139 Für das sentimentale Genießen ist ein Prozess der Verinnerlichung ausschlaggebend. Kappelhoff 2004a, S. 21–22.

Dieses Thema oder die Idee ist ein vielfältiges Mosaik, das verschiedene Aspekte der Paarbeziehung der bzw. Ehe beleuchtet: Die Kategorie *Einheit des Paares* steht im Mittelpunkt. Ihre Gegenkategorie ist *Das Dreieck*, welche die Einheit gefährdet. Sie erfährt eine soziale Rahmung durch die Kategorie *Spiel, Maskerade und Bühne*. Die Kategorie *Öffentliche Geste und Entblößung* bezieht sich auf Verstöße gegen normative Setzungen und Maßregelungen des ehelichen Verhaltens durch das soziale Umfeld oder Ordnungshüter bzw. staatliche Institutionen. Ehe-interne Spannungen und Hierarchien werden durch die Kategorien *Erzieherische Maßnahme* und *Geschlechterrollen und Gleichberechtigung* in den Blick genommen. Alle aufgeführten Kategorien haben narrative und affektpoetische Funktionen, außerdem dienen sie dazu, ein bestimmtes Nachdenken zu den Bedingungen, Gegebenheiten und Rahmungen von Paarbeziehung im kulturell-historischen Setting der USA der 1930er und 1940er Jahre offenzulegen, hier ist besonders die Kategorie *Vision eines reichen Lebens* angesprochen. Die Kategorien *Alltäglichkeit*, *Emotionskarikatur* und *Romantik und Sentimentalität* stellen hingegen hauptsächlich stimmungsbezogene Kategorien dar.

Alle Kategorien sind jeweils als affektive Dimension beschreibbar. Sie reichen von sozialen Gefühlen der Scham, Schadenfreude und Peinlichkeit (z.B. in *Öffentliche Geste und Entblößung*) über Freude und Lust (in *Das Dreieck, Die Einheit des Paares*), bis hin zu kurzen Momenten der Sehnsucht (*Romantik und Sentimentalität*).

Man kann dies an einem Beispiel gut veranschaulichen: So ähneln THE AWFUL TRUTH und HIS GIRL FRIDAY einander dadurch, dass sie fast dasselbe Schauspiel-Ensemble vereinen, was Cavell „the recurrency of faces" genannt hat. Man sieht in beiden Filmen Cary Grant und seinen Gegenspieler Ralph Bellamy, nur die Frauenfigur ändert sich jeweils (Irene Dunne bzw. Rosalind Russell). Doch darüber hinaus werden mit den Schauspielern ähnliche Charaktere gezeichnet. Außerdem reflektieren sie gemeinsam die *Einheit des Paares* als subtile Verbindung, sowie das *Dreieck*. In HIS GIRL FRIDAY gibt es eine Szene, in der Walter, Hildy und Bruce miteinander essen gehen. In der Szene, in der sie in einem Restaurant sitzen, greift die Montage stets die Gemeinsamkeit von Walter und Hildy hervor; die Kadrierung fokussiert stets eine Inszenierung von synchronen Gesten und symmetrischen Bildanordnungen, die an die Schauspielerkörper Grants und Russels gebunden sind. Durch die Tempowechsel und Rhythmik von Montage, Dialog und Schauspiel erfährt man eine Paareinheit (Walter und Hildy) sowie eine bildlich randständige Position (Bruce). Eine Spiegelszene dazu stellt in THE AWFUL TRUTH die Szene an der Tür dar (wie in Kapitel 5 beschrieben). Hier ist es ebenso, dass der Montagerhythmus eine Paareinheit generiert – durch *match cuts* und symmetrische sowie synchrone Kompositionselemente – und eine randständige

Figur, die man oft aus dem Off sprechen hört, die aber niemals zum Zentrum der Montageeinheit wird. Beide Szenen bilden insofern Familienähnlichkeiten aus, als dass *sie nicht nur dieselben Schauspieler ins Bild setzen*, nicht nur ähnliche Figuren zeichnen, sondern auch ähnliche *kinematografische Inszenierungsweisen* aufweisen. Darüber stellt sich beim Zuschauer ein ähnliches Verstehen her (das audiovisuelle Konstruieren eines Paares und eines Nebenbuhlers) sowie ein ähnliches Gefühl: das Genießen und die Lust zwischen den Einstellungen eine miteinander schwingende, subtile Bild-Dyade zu erleben. Es gibt einen Widerspruch zwischen dem narrativem Wissen über das ‚offizielle Paar' (das vor allem durch den Dialog geprägt ist) und dem audiovisuell inszenierten ‚eigentlichen Paar' (welches im Wesentlichen durch Montage und Schauspiel entsteht), dies erzeugt ein Genießen, eine Lust am Sehen einer subtilen Verbindung, welche einen exklusiven Charakter aufweist.

Auf alle Kategorien bezogen kann man abstrahiert zusammenfassen: Die Filme generieren gemeinsam die Idee einer Paargemeinschaft, welche stets neu justiert werden muss, sie handelt nur zu einem geringeren Anteil von Liebe. Im Zentrum dieser Idee vom Paar steckt eine pragmatische Sicht von Beziehung. Dabei zeigen die Filme, wie Paargemeinschaften in den 1930er und 1940er Jahren zum Teil als durch finanzielle oder statusbezogene Interessen bestimmt imaginiert wurden. Dies geht soweit, dass sogar die Verhaltensformen, die in den Filmen ausgestellt werden, wie Tauschobjekte erscheinen, die instrumentell eingesetzt sich einlösen gegen andere Kommunikationen und Verhaltensweisen. Das Zwischenmenschliche wird ökonomisiert. Außerdem werden der soziale Raum, das familiäre Umfeld, aber auch die gesetzlichen Institutionen als einheitsstiftend dargestellt. Die Autoritäten überprüfen, strafen, mahnen und korrigieren das Paar, es kämpft aber auch dagegen an, indem es Rollen und Trugbilder spielt und darüber die gesellschaftliche Kontrolle umgeht. Das Paar ist ebenbürtig oder ringt darum, es zu sein. Das betrifft auch die Idee einer stark kontrollierenden Instanz, vor der sich das Paar rechtfertigt, vor der es spielt oder die es negiert.

Orientiert man sich an Cavells Konzept der Familienähnlichkeit, wie oben ausgeführt, dann kann man eine Entfaltung des Genres konkret an den Ausdrucksformen, ihren Kompositoriken sowie an der Art und Weise ihrer Bearbeitung von Themen beschreiben. Dabei ist die Wiederaufnahme, Variation, die gemeinsame Perspektive auf ein Thema zentral bzw. der Bezug zueinander, die familienähnliche Konstellation.[140]

140 Wie oben ausgeführt: „The idea is that the members of a genre share the inheritance of certain conditions, procedures and subjects and goals of compositions." Cavell 1981, S. 28.

Trotz der vielfältigen literarischen und kulturgeschichtlichen Vorläufer gibt es also, folgt man Cavells Konzeption der Familienähnlichkeit, einen ersten Film, der etwas völlig Neues schafft: IT HAPPENED ONE NIGHT.[141] Das Neue als Beginn des Genres meint nach Cavell die Reflexion bestimmter Themen sowie die (damit verbundene), sehr spezifische Ausdrucksform, welche der Film artikuliert. Es ist der Erfahrungsmodus, der durch filmische Expressivität geprägt, eine Genreformation ausmacht. Wie in den vorherigen Kapiteln erläutert, sind es die kompositorischen Muster, Inszenierungsweisen sowie die poetologischen Prinzipien der Screwball Comedy, welche das Genre prägen.

Das Screwball Genre beginnt mit einem Film, der völlig neue Formen beinhaltet, wie er das Medium nutzt. Dazu gehört die Art und Weise, wie die Rede mit den Montagesequenzen verwoben wird, wodurch ein Diskurs (im Fall von IT HAPPENED ONE NIGHT ist es das Zurechtkommen mit wenig Geld sowie die Schwierigkeit des Paares, sich zu einigen) über eineinhalb Stunden ausdifferenziert wird, indem bestimmte Elemente abgewogen, hervorgehoben oder verworfen werden. Dann taucht ein zweiter Film auf, der dem ersten gerade nicht in seiner Narration, aber in seiner Paarinszenierung ähnelt – dem Streit und den sich vermählenden Gesten (TWENTIETH CENTURY). Ein dritter Film (THE THIN MAN) festigt nun etwas an dem sich formierenden Genre; durch seine Kompositoriken beleuchteter eine Seite der vorherigen Filmen, die von einer zum Teil solidarischen, zum Teil höchst widersprüchlichen aber immer pragmatischen Gemeinschaft von Mann und Frau ausgeht. Diese Eigenschaft ebnet sich zu einer grundlegenden Konstellation vieler Filme des Genres. Mit MY MAN GODFREY erscheint ein Film, der seinen Fokus auf die große soziale Kluft zwischen dem Paar, die es zu überwinden gilt, setzt. In dieser Betonung lehnt der Film sich an den ersten, IT HAPPENED ONE NIGHT, an, in dem eine Millionärstochter sich in einen armen Journalisten verliebt. Diesmal verliebt sich eine Millionärstochter in einen Obdachlosen. Doch neben den rein narrativen Elementen wird mit MY MAN GODFREY auch eine weitere Dimension innerhalb des Genres in Gang gesetzt: Es ist eine Ähnlichkeit, die sich an den wiederkehrenden Schauspielern bemerkbar macht (was man mit Cavell „recurrent faces“[142] nennen kann). Carole Lombards Schauspiel, ihre

---

141 Die meisten Arbeiten zum Genre der Screwball Comedy sind sich darüber einig, dass der Filmzyklus der Screwball Comedy mit IT HAPPENED ONE NIGHT begonnen habe. Der Filmzyklus wurde „screwball“, „madcap“, „daffy“ genannt. Balio (1995) nennt IT HAPPENED ONE NIGHT, TWENTIETH CENTURY und THE THIN MAN als Dreierpack, das beginnt, mit MR. DEED GOES TO TOWN seinen Höhepunkt erreiche und 1938 wieder versiege, Balio 1995, S. 268. THE THIN MAN (Woodbridge S. Van Dyke, USA 1934). MR. DEEDS GOES TO TOWN (Frank Capra, USA 1936).

142 Stanley Cavell: The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Cambridge 1979, S. 75.

vibrierenden, exaltierten und gleichzeitig anmutig-eleganten Körperbewegungen, die schon in TWENTIETH CENTURY präsent waren, werden in ähnlicher Weise eingesetzt. An dieser Stelle kann man bereits zusammenfassen, wie sich eine konkrete Entfaltung des Genres nach dem Prinzip der Familienähnlichkeit ausgestaltet: Ein neuer Film, der erscheint, fügt dem Genre nicht einfach ein neues Element hinzu, sondern er schafft durch seine eigene Inszenierung zunächst einen bestimmten Schwerpunkt. Dieser hat etwas mit den ihm vorausgehenden Filmen zu tun, indem er eine bestimmte Seite an ihnen betont und ausfaltet. Durch die Inszenierung, z.B. die Kluft zwischen Arm und Reich in MY MAN GODFREY, wird nicht einfach nur ein Thema aus dem ersten Film IT HAPPENED ONE NIGHT wiederholt, sondern das Genre ändert sich in seinen Eigenschaften als Ganzes. Im Genre wird nun plötzlich stärker der Aspekt des Sozialen unterstrichen, es treten bestimmte Elemente auch der vorausgehenden Filme hervor. Die Obdachlosen in MY MAN GODFREY werden als solidarische Gemeinschaft inszeniert. Sie helfen einander aus, der eine bringt dem anderen eine Habseligkeit, sie unterstützen sich. Die dunkle, schattige Lichtinszenierung unterstützt, dass man die Männer kaum unterscheiden kann. Völlig konträr dazu wird die High Society dargestellt: In hellem Licht, alle Gegenstände glänzen und grenzen sich voneinander ab, trägt jeder sein ganz individuelles Kleid, man vergleicht sich.

Man braucht nicht das ganze Genre weiterzuverfolgen, um das Konzept der Familienähnlichkeit an den Filmen nachzuvollziehen; es sei hier nur das Prinzip verdeutlicht. Stets kommt ein neuer Film hinzu, dieser stellt eine eigene Weltwahrnehmung aus und mit dieser bezieht er sich reflexiv auf bestimmte gesellschaftliche Themen, aber auch auf Motive, Dramaturgien, Inszenierungsformen, Figuren, Schauspielweisen und Kompositionselemente vergangener Filme. Nicht alle Filme teilen alle Merkmale, aber jeder Film geht Beziehungen mit anderen Filmen ein, ist manchen ähnlicher als anderen. Die Ähnlichkeiten und Merkmale, welche sich verbinden, kann man nun gerade nicht über fixe oder abweichende Muster fassen, sondern über eine Linie von Familienähnlichkeiten, die sich thematisch, ästhetisch, motivisch, dramaturgisch, affektiv, expressiv und narrativ ausprägen.

Das Ende einer Filmreihe innerhalb eines Genres kann man als das beschreiben, was Cavell die Sättigung von Expressivität genannt hat. Es ändern sich die Stoffe, die Stimmung, die Konflikte. Freilich findet man viele Elemente der Screwball Comedy auch nach ADAM'S RIB oder I WAS A MALE WAR BRIDE wieder.[143]

143 Viele Genreelemente werden z.B. in Billy Wilders Filmen fortgesetzt. So lässt sich z.B. SOME LIKE IT HOT (Billy Wilder, USA 1959) als Remake von THE PALM BEACH STORY lesen.

Davon grundverschieden sind jedoch die Gesellschafts- und Sex-Komödien der 1950er Jahre, die völlig neue Konstellationen zur Darstellung bringen und mit ihrer engen Ausrichtung auf die einzelne, kalkulierende Frau eine singuläre Figur zeichnen und keine Paareinheit mehr. Sie nehmen zwar Elemente des Screwball Genres auf – das Maskeradenspiel sowie die Emotionskarikatur – jedoch kreisen die Filme weniger um das Paar, als um die selbstbewusste Single-Frau oder die Gemeinschaft von Frauen mit Heiratswunsch (z.B. HOW TO MARRY A MILLIONAIRE[144]).

Innerhalb der Filmgeschichte tauchen aber auch immer wieder Komödien auf, welche als direkte Nachkommen der Screwball Film gelten: WHAT'S UP DOC?[145], THE CURSE OF THE JADE SCORPION[146]oder INTOLERABLE CRUELTY[147] sind wohl die eindeutigsten Beispiele einer späten Genreverwandtschaft. In einem größeren Zusammenhang ist wohl die Verwandtschaft zur Romantic Comedy am Auffälligsten: Das gesamte Genre ist durchsetzt von Elementen der klassischen Screwball Comedy. Jüngere Beispiele interpretieren dabei oftmals eine klassische Genre-Konstellation der Screwballs und machen sie zum Haupt-Thema in der Dramaturgie. So kann man GHOSTS OF GIRLFRIENDS PAST[148] direkt als Hommage an TOPPER[149] verstehen, HOW TO LOSE A GUY IN 10 DAYS[150] nimmt wiederum die Genrekategorie Maskerade, Bühne und des Spiels auf und dehnt sie auf einen ganzen Film aus. Anders als in der Screwball Comedy liegt der Fokus in der Romantic Comedy jedoch deutlich auf einem ausgeprägten Wechsel zwischen melodramatischer und komödischer Inszenierung.

6.5 Ausklang

In diesem Kapitel fokussierte ich eine makroanalytische Perspektive. Dabei standen zentrale Prinzipien des Genres im Zentrum. Zunächst wurde anhand von drei theoretischen Positionen die Zeitform der Komödie in den Blick genommen. Ein Ergebnis daraus ist, dass die Komödie als in ihrem Zeitmaß u.a. rasch, tempowechselnd, abrupt, überraschend und wiederholend qualifiziert wird. Von der Komödienerfahrung kommend wurde dann der Begriff der

144 HOW TO MARRY A MILLIONAIRE (Jean Negluesco, USA 1953).
145 WHAT'S UP, DOC? (Peter Bogdanovich, USA 1972).
146 THE CURSE OF THE JADE SCORPION (Woody Allen, USA 2001).
147 INTOLERABLE CRUELTY (Joel Coen und Ethan Coen, USA 2003).
148 GHOSTS OF GIRLFRIENDS PAST (Mark Waters, USA 2009).
149 TOPPER (Norman Z. McLeod, US, 1937).
150 HOW TO LOSE A GUY IN 10 DAYS (Donald Petrie, USA 2003).

Familienähnlichkeit erörtert und in Bezug auf eine Entfaltung des Genres über die Zeit gesetzt. Im Anschluss daran standen verschiedene genrespezifische Kategorien im Zentrum, welche auf den Untersuchungsgegenstand bezogen ein Ergebnis der gesamten Arbeit darstellen. Sie bündeln die Beobachtungen, die aus den Analysen gezogen wurden, sie sind affektpoetisch, narrativ und thematisch. Die Kategorien denke ich als Teilelemente einer Idee, die alle Genrefilme gemeinsam reflektieren. Mit dieser Idee ist die Art und Weise gemeint, wie die Filme ein Denken anordnen.

7 Schlussbetrachtung

Ausgangspunkt für diese Untersuchung war die Frage, auf welche Weise kinematografische Bewegung die Erfahrung ihrer Zuschauer affektiv modelliert und welche Rolle das Tempo bzw. die Bewegungsqualitäten dabei spielen. Am Anfang stand die These im Zentrum, dass die Tempi, die in der audiovisuellen Bewegung wahrnehmbar werden, selbst als Affekt- und Erfahrungsqualitäten bzw. Modi des Gefühls zu fassen sind. Die Filme des Screwball Comedy Genres boten sich für diese Auseinandersetzung als äußerst passender Forschungsgegenstand an, da an ihnen häufige Geschwindigkeitswechsel beobachtet wurden. Außerdem stehen in den Screwball Comedies die heiteren Zuschauergefühle oftmals im Kontrast zu den Affektdarstellungen in schauspielerischen Ausdrucksformen. Sehr grundlegend verband sich damit die Annahme, dass das Auseinanderfallen von Zuschauergefühlen und Emotionsschauspiel kaum auf der Ebene narrativer Repräsentation einzuholen sei, bzw. dass das Lachen angesichts wütender Gesichter nicht primär durch kognitive Operationen zustandekomme. Vielmehr war die Annahme wegweisend, dass das Lachen durch die expressive Dimension filmischer Tempogestaltung gelenkt würde.

Gleich anfangs konnte festgestellt werden, dass das Tempo des audiovisuellen Bildes jedoch nicht einfach zu bestimmen ist. Der Film ist in seiner kompositorischen Verfasstheit zwar der Musik ähnlich, jedoch strukturell nicht gleich. Es gibt filmisch kein Äquivalent zu Tönen, die einen Grundrhythmus ergeben, der wiederum in einem schnelleren oder langsameren Tempo gespielt werden kann. Vielmehr sind die tempogestaltenden Elemente in audiovisuellen Bildern multimodal. Sie können z.B. im Schauspiel, in Montage, Musik, Kamerabewegungen oder in Lichtinszenierungen angelegt sein. Die zeitlichen Orchestrierungen von Worten, Gesten und Mimiken wurden daher im Hinblick auf ihre Eingebettetheit ins Filmbild gefasst. In dieser Ausrichtung ist das Tempo als ein zeitliches Ineinander von gestischen, mimischen, stimmlichen Darbietungen und inszenatorischen Elementen des Filmbilds verstehbar. Dieser Fokus ist im Komödiengenre besonders relevant, da die filmischen Bilder dominant durch Rede und Kommunikation geprägt sind. Demnach wurden beide Grundperspektiven der Untersuchung – (1) die *Tempi der Bewegung als Modi des Gefühls* und (2) die *Eingebettetheit des Schauspiels in das filmische Bild* – miteinander verbunden. Die Verbindung stellt sich über Entsprechungen in zeitlichen Mustern her. Einerseits ist die Gestik oder Mimik des Schauspielers per se expressiv, andererseits findet sie in einem durch und durch expressiven Medium statt. Die Zeitgestaltung des Schauspiels ist Teil der Zeitlichkeit des

https://doi.org/10.1515/9783110519662-007

gesamten filmischen Bilds. Die beiden Grundperspektiven durchziehen die einzelnen Kapitel.

Nach der Einleitung (Kapitel 1) wurden im Kapitel 2 die theoretischen Bezugspunkte für die Untersuchung dargelegt. Einerseits ließen sich Desiderate zu den Komödien herausdestillieren, andererseits galt es, die Forschungsfrage theoretisch grundsätzlicher zu verorten, da sie an verschiedene, disziplinäre Forschungsbereiche zu Ausdruck, Verkörperung und Bewegung anknüpft. In der Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand zur Ausdruckstheorie standen Begriffe im Zentrum, mit denen allgemeine Prinzipien im Bereich affektiver Expressivität und Verkörperung klar definiert werden konnten. Das zweite Kapitel brachte neben den theoretischen Forschungsbezügen und Definitionen der verwendeten Begriffe eine Beobachtung hervor: dass ältere Ausdruckstheorien (z.B. Bühler, Plessner, Flach) mit neueren Ansätzen zum Embodiment (z.B. Kappelhoff, Sobchack, Sheets-Johnstone, Johnson) in vielerlei Hinsicht inhaltliche Kongruenzen aufweisen, obwohl sie nur teilweise theoriegeschichtlich aufeinander aufbauen. Zudem stellte sich bereits in der Theoriediskussion heraus, dass nicht allein Geschwindigkeiten als für Affekt und Gefühl ausschlaggebend zu betrachten sind, sondern dass im Ausdrucksgeschehen (von Körpern) weitere sinnliche Anschauungsqualitäten (Gewicht, Form, Raum etc.) mit den Bewegungsqualitäten verbunden sind. Dennoch nehmen letztere eine hervorgehobene Position ein; sie sind - etwa in der Perspektive der Gestenforscherin Flach - entscheidend für die affektive Qualität, die man in einer Bewegung sieht. Gleichzeitig wurde deutlich, dass Affekt und Gefühl nicht rein intrasubjektive Kategorien sind, sondern als zeitliche Berührungs- bzw. Bindungsformen zwischen Subjekt und Welt fungieren. Die Rückbindung der entwickelten Perspektiven (zu Ausdruck) an das filmtheoretische Feld (der filmische Ausdruck) sicherte die Begriffseingrenzung und -definition im Hinblick auf die medientheoretische Verortung. Der Begriff Ausdruck (bzw. filmische Expressivität), der seinen Ursprung u.a. bei Balázs, Arnheim und Eisenstein hat und der von Hermann Kappelhoff vertieft und aktualisierend ausgearbeitet wurde, ist Hauptbezugspunkt für die Eingrenzung und Definition weiterer Begriffe innerhalb der Filmtheorie (Tempi bzw. Bewegungsqualitäten, Zuschauergefühl und Affekt). In der Theoriearbeit wurde deutlich, was der Fokus auf die menschliche Expressivität (eingebettet ins Filmbild) leisten kann: Zuschauerempfindungen werden durch audiovisuelle Bewegungsfigurationen filmischer Bilder orchestriert. Affizierungen und Zuschauergefühle, welche durch das Filmbild in der Zeit modelliert werden, verbleiben nicht im leiblichen Raum bzw. der verkörperten Erfahrung, sondern können sich in ihren Realisierungen wiederum imaginativ auf das Leinwandgeschehen ausrichten; in den damit verbundenen Erlebensweisen scheinen die Erfahrungen (und deren Konzeptualisierungen) immer wieder zurück auf das

Figürliche im Bild geworfen zu werden: auf die menschliche Gestalt. Die Bewegungsbilder selbst operieren wiederum mit diesen Rückbezüglichkeiten, bauen darauf auf, so etwa bei Lubitsch, wenn für das Zuschauerlachen nach einer Pointe eine zeitliche Ellipse die Komposition bestimmt.

Die drei darauffolgenden Kapitel stellen jeweils einen Fokus der im Theoriekapitel angelegten Linien dar. Aufgrund der Dominanz verbaler Rede und schauspielerischer Interaktion im Screwball Comedy Genre fokussierte ich jeweils drei Formen menschlich-schauspielerischer Expressivität: erstens, die Stimme und das Wort; zweitens die Gesten und drittens das Gesicht. Dabei wurden jedoch nicht allein die schauspielerischen Darbietungen untersucht, sondern immer die Art und Weise in den Blick genommen, wie der menschliche Körper filmisch gerahmt, eingebettet, inszeniert ist. In den drei Kapiteln wurde auf dreierlei Weise eine theoretische und analytische Perspektive auf die Eingebettetheit des Schauspiels in das filmische Bild (innerhalb der Screwball Comedies) gerichtet. Als ein zentrales Ergebnis von Kapitel 3 (Stimme und Wort), 4 (Geste) und 5 (Gesicht) kann formuliert werden, dass drei ästhetische Bildtypen aufgefunden wurden, die für die Screwball Comedy paradigmatisch sind: ich habe sie als *das affektive Stimmbild, die Paargeste* und *das kommunizierende Gesicht* beschrieben. Die Kompositionsmuster und Prinzipien der Eingebettetheit des Schauspiels ins Filmbild sind zeitlicher Natur.

In den drei Kapiteln zu Stimme/Wort, Geste und Gesicht wurde außerdem in der Perspektive der *Tempi der Bewegung* offensichtlich, dass es im (Screwball-)komödischen Lachanlass nicht ausschließlich um Geschwindigkeit geht, wenn Gefühle angesprochen werden. Dominant ist zwar vielfach das ‚Timing', aber es ist außerdem eine Vielzahl von dynamischen, kompositorischen Parametern zu nennen, welche Inszenierungen von z.B. Bildern der Voraussehbarkeit und Nichtvoraussehbarkeit (Überraschung) prägen. Zudem kann festgehalten werden, dass es meist nicht allein sichtbare und hörbare Bewegungen sind, die erheitern, sondern dass die Wahrnehmung einer spezifischen Bewegungsdimension mit Vorstellungen und imaginierten Szenarien zusammenkommt, welche oftmals durch Sprachäußerungen evoziert werden. Hierbei spielten im Kapitel 3 (Stimme/Wort) vor allem die sich entfaltenden Wortkulissen und Szenarien eine Rolle. In Kapitel 4 (Geste) wurde an einem Bewegungsvokabular gearbeitet, das die Tempi bzw. Bewegungsqualitäten im sichtbaren Körper und im Filmbild genauer bestimmt. In Kapitel 5 wurden die Gesichtsbilder in ihrer zeitlichen Inszenierung im Hinblick auf ihre Kommunikationsfunktion genauer betrachtet. In Kapitel 6 (Genre) konnten mit der Erörterung der Zeitlichkeit von Komödie die in den vorherigen Kapiteln gesammelten Beobachtungen zusammengefasst werden. Außerdem wurde ein Katalog szenischer Familienähnlichkeiten in Form von Kategorien beschrieben, welcher die narrativen Themen und das affektpoetische Spektrum des

Genres umreißt. Dabei werden die Kategorien nicht als narrative Standardszenen gefasst, die schematisch wiederkehren. Vielmehr treten sie als Verdichtungen kompositorischer oder narrativer Konstellationen auf, welche übergeordnete Themen des Genres reflexiv bearbeiten bzw. betrachten.

Weitere Erträge betreffen die folgenden Punkte: Die Komödien weisen immer wieder Inszenierungen auf, welche durch paradoxe Zeitgestaltungen charakterisiert sind: z.B. eine Verlangsamung in der Montage bei gleichzeitiger Beschleunigung auf der Ebene des Schauspiels. Solche Inszenierungen schaffen Kontraste auf der Ebene der Wahrnehmung, was meiner Ansicht nach mit dem Vorgang der Erheiterung in eins fällt. Außerdem wurde innerhalb der Arbeit immer wieder auch der Strang der Bedeutungskonstitution verfolgt, welcher in den filmischen Bildern basal angelegt ist und von Zuschauern im Prozess der Fiktionalisierung ausgestaltet wird. Dieser Aspekt der Sinn- und Bedeutungskonstitution wurde über die Untersuchung hinweg als dynamische Metaphorizität und verkörpertes Denken analysiert. Dabei galt die Aufmerksamkeit besonders auch Konstruktionen von Bedeutung auf der Ebene einer Verbindung von Sprache und audiovisuellem Bild. Vor allem in Kapitel 3 (Stimme/Wort) war der Fokus darauf gesetzt, wie gesprochene Worte zu vorgestellten Szenarien werden, die sich mit den perzeptiven Mustern filmischer Ästhetik verzahnen. Hierbei verband ich den Zugang zu Cinematic Metaphor mit eigenen, filmanalytischen Beschreibungsverfahren. In diesem Zusammenhang spielt vor allem die Multimodalität sowie die Zeitlichkeit der Phänomene eine Rolle. So verbinden sich verbale Äußerungen über Rhythmusgestaltung oder über stimmliche oder audiovisuelle Akzentuierungen mit dem Bild auf eine Weise, wodurch in der multimodalen Artikulation ein neuer Sinn entsteht. Hierbei möchte ich vor allem auf zwei strukturelle Merkmale hinweisen, die zur Bedeutungskonstruktion in den Komödien stets herangezogen werden: Synchronität und Wiederholung. Durch diese und andere Prinzipien werden in Szenen Bedeutungen generiert, die nur in der Zuschauererfahrung existent werden und nicht auf einer vom Filmbild getrennt oder abstrahiert gedachten Ebene angelegt sind. Durch das gleichzeitige Auftreten bestimmter Wörter mit bestimmten visuellen oder akustischen Objekten bzw. Kompositionselementen, schreiben sich verbal aufgerufene Vorstellungen und bildliche Darstellungen ineinander ein. Dasselbe gilt für das Prinzip der Wiederholung. Durch eine wiederholte Kombinatorik von Worten und Bildelementen kommt es zu neuen Bedeutungsverbindungen. Eine solche dynamische Bedeutungsrelation, die ich als ein Zusammenspiel von verkörperter Erfahrung und Sprachverstehen denke, trägt in entscheidendem Maße zu den komischen Ereignissen der Komödie bei. Mit der Analyse von filmischen Metaphern konnte ein weiterer Aspekt in einem Nebenstrang berücksichtigt werden: die Konstruktion fiktiver Figuren auf der Ebene einer Verbindung von Schauspiel, Bild und Sprachäußerung. Die bewegungsanalytische Perspektive zeigt, dass die

Fiktionalisierung narrativer Figuren in ihrem Kern bereits auf der Ebene des Wahrnehmungsakts und der Affektgestaltung von Zuschauerinnen entspringt.

Die drei ästhetischen Bewegungsbildtypen (*das affektive Stimmbild, die Paargeste* und *das kommunizierende Gesicht*) der Screwball Comedy sowie die Familienähnlichkeiten zeichnet aus, dass sie in vielen Filmen des Genres wiederkehren und affektpoetische Grundprinzipien des Genres darstellen. Dass man in den Filmen überhaupt eine Paareinheit erlebt, liegt entscheidend an den drei Bildtypen, welche den ästhetischen Zusammenhang zwischen Darstellungsobjekt und Darstellungsweise, zwischen menschlichen Körpern und kinematografischer Perspektive umfassen. Die verschiedenen Temporalitäten setzten hierauf auf und verändern jeweils den damit verbundenen Wahrnehmungsmodus. Meine Annahme ist, dass mit den affektpoetischen Prinzipien kongruente, affektive Adressierungen im komödischen Modus einhergehen. Die historisch-kulturell spezifischen Bildtypen aus den Komödien inszenieren zudem Varianten von Vitalitätsempfinden und heiteren Wir-Gefühlen, berühren aber auch Gefühlsbereiche wie Peinlichkeit, Schadenfreude (u.a.). Die Komödien rufen - neben den grundsätzlicheren Affizierungen - sehr spezifisch-situierte Gefühle auf, welche nur im groben Zuschnitt zur besseren Verständlichkeit mit jeweils allgemeinen Gefühlsterminologien, z.B. dem der Schadenfreude, begrifflich in Übereinstimmung zu bringen sind. Vielmehr ist mit der Screwball Comedy ein Gefühlsspektrum aufgerufen, das historische Gefühle im Kontext von Paarbeziehung und Sozialität der US-amerikanischen 1930er und 1940er Jahre - gerade auch in ihrer Überspitzung bzw. Karikatur - nachträglich erfahrbar macht. Solche Gefühle sind jedoch nicht repräsentierter, sondern medialer und erfahrungsmäßiger Natur, sie haben ihren Ursprung in der Kameraästhetik und Montagetechnik, welche den spezifischen Schauspielstil, die Sprechweise und das Gebaren der kommunizierenden Körper (von Colbert, Dunne, Barrymore, Lombard, Grant etc.) innerhalb der filmischen Wahrnehmung rahmend verändern.

Literaturverzeichnis

Altman, Rick: Sound Space. In: Rick Altman (Hg.): Sound Theory, Sound Practice. New York 1992a, S. 46–64.
Altman, Rick: The Material Heterogeneity of Recorded Sound. In: Rick Altman (Hg.): Sound Theory, Sound Practice. New York 1992b, S. 15–34.
Altman, Rick: Film/Genre. Basingstoke/London 1999.
Angerer, Marie-Luise: Vom Begehren nach dem Affekt. Zürich/Berlin 2007.
Angerer, Marie-Luise, Bernd Bösel und Michaela Ott (Hg.): Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics. Zürich 2014.
Arnheim, Rudolf: Towards a Psychology of Art. Collected Essays. London 1967.
Arnheim, Rudolf: Film als Kunst (1932). Frankfurt a. M. 1979.
Arnheim, Rudolf: Bewegung im Film (1934). In: ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film, hg. von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 1979, S. 41–46.
Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges (1954). Berlin 2000.
Asendorpf, Jens und Harald G. Wallbott: Contributions of the German „Expression Psychology" to Nonverbal Communciation Research. In: Journal of Nonverbal Behavior 7 (1982), H. 1, S. 20–32.
Auhagen, Wolfgang: Rhythmus und Tempoempfinden. In: Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter (Hg.): Musikpsychologie. Laaber 2005 (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft. Bd. 3), S. 231–249.
Aumont, Jacques: Du visage au cinéma. Paris 1992.
Aumont, Jacques: Das Un-Gesicht. In: Jürgen E. Müller und Markus Vorauer (Hg.): Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre. Münster 1993, S. 215–222.
Aumont, Jacques: The Face in Close-Up. In: Angela Dalle Vacche (Hg.): The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History. New Brunswick 2003, S. 127–148.
Aumont, Jacques: Der porträtierte Mensch. In: montage/av 13 (2004), H. 1, S. 12–49.
Austin, John L.: How to Do Things with Words (1955). Cambridge 1975.
Babington, Bruce und Peter W. Evans: Affairs to Remember. The Hollywood Comedy of the Sexes. Manchester/New York 1989.
Bakels, Jan-Hendrik: Audiovisuelle Rythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers. Berlin/Bosten 2017.
Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924). Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M. 2001.
Balio, Tino: Production Trends. In: ders. (Hg.): Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939. Berkeley/Los Angeles/London 1995 (History of the American Cinema. Bd. 5) S. 256–279.
Barker, Jennifer: The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience. Berkeley 2009.
Bartenieff, Irmgard und Dori Lewis: Body Movement. Coping with the Environment. New York 1980.
Bartsch, Anne, Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach: Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien. In: Anne Bartsch, Jens Eder und Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007, S. 8–38.

https://doi.org/10.1515/9783110519662-008

Basinger, Jeanine: A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960. London 1993.
Beach, Christopher: Class, Language, and American Film Comedy. Cambridge/ New York 2002.
Behne, Klaus Ernst: Tempo. In: Friedrich Blume und Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. 9: Sy–Z. Kassel 1998, S. 458–463.
Bellour, Raymond: Das Entfalten der Emotionen. In: Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider und Margrit Tröhler (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 51–102.
Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936/ 1939). In: ders.: Medienästhetische Schriften. Frankfurt a. M. 2002, S. 351–383.
Bergman, Andrew: We're in the Money. Depression America and its Films. New York 1971.
Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen (1900). Zürich 1972.
Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist (1896). Hamburg 1991.
Black, Max: Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy. Ithaca 1962.
Black, Max: More about Metaphor (1977) In: Andrew Ortony (Hg.): Metaphor and Thought, Cambridge 1993, S. 19–41.
Blumenberg, Hans: Theorie der Unbegrifflichkeit. Frankfurt a. M. 2007.
Blümlinger, Christa und Karl Sierek: Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes. Wien 2002.
Bochow, Jörg (Hg.): Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Berlin 1997.
Böhme, Hartmut: Gefühl. In: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel 1997, S. 525–548.
Bonitzer, Pascal: Hitchcockian Suspense. In: Slavoj Žižek (Hg.): Everything You Always Wanted to Know about Lacan (but Were Afraid to Ask Hitchcock). London/New York 1992, S. 15–30.
Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Madison 1985.
Bordwell, David, Janet Staiger und Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960 (1985). London 2002.
Bouwsma, Oets K.: The Expression Theory of Art. In: Morris Philipson und Paul J. Gudel (Hg.): Aesthetics today (1954). New York 1980, S. 260–265.
Brandstetter, Gabriele, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels: Übertragungen. Eine Einleitung. In: Gabriele Brandstetter und Bettina Brandl-Risi (Hg.): Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse. Freiburg/Berlin/Wien 2007 (Rombach-Wissenschaften Reihe Scenae. Bd. 3) S. 7–64.
Branigan, Edward: Sound, Epistemology, Film. In: Richard Allen und Murray Smith (Hg.): Film Theory and Philosophy. Oxford 1997, S. 95–125.
Brenez, Nicole: De la figure en général et du corps en particulier: L'invention figurative au cinéma. Brüssel 1998.
Bühler, Karl: Die Krise der Psychologie. Stuttgart 1929.
Bühler, Karl: Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt. Jena 1933.
Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache (1934). Stuttgart 1999.
Buscombe, Edward: The Idea of Genre in the American Cinema. Screen 11 (1970), H. 2, S. 33–45.
Byrge, Duane und Robert M. Miller: The Screwball Comedy Films. A History and Filmography, 1934–1942. Jefferson 1991.

Cameron, Lynne: Metaphor and Reconciliation. The Discourse Dynamics of Empathy in Post-Conflict Conversations. New York 2011.
Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1990.
Carroll, Noël: Notes on the Sight Gag. In: Andrew Horton (Hg.): Comedy/Cinema/Theory. Berkeley/Los Angeles 1991, S. 25–42.
Carrol, Noël: A Note on Film Metaphor. In: ders.: Theorizing the Moving Image. Cambridge 1996, S. 212–223.
Cavell, Stanley: The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Cambridge 1979.
Cavell, Stanley: Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge 1981.
Cavell, Stanley: The Philadelphia Story/Die Nacht vor der Hochzeit. In: ders: Cities of Words. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur. Zürich 2010 (Legierungen. Bd. 7), S. 65–78.
Charney, Maurice: Comedy High and Low. An Introduction to the Experience of Comedy (1987). New York/Bern/Frankfurt a. M./Paris 1991.
Chion, Michel: Audio-Vision. Sound on Screen. Unter Mitarbeit von Claudia Gorbman. New York 1994.
Chion, Michel: The Voice in Cinema. New York 1999.
Coëgnarts, Maarten und Peter Kravanja: The Eyes for Mind in Cinema: A Metaphorical Study of the Viewer's Experience. In: Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches. New York/London 2016, S. 129–144.
Coudenhove-Kalergi, Petra: Screwball Queens. München 2004.
Curtis, Robin, Marc Glöde und Gertrud Koch (Hg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung. München 2011.
Curtis, Robin und Gertrud Koch (Hg.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts. München 2009.
Damasio, Antonio R.: Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen. München 2003.
Davies, Stephen: Musical Meaning and Expression. Ithaca 1994.
Davies, Stephen: Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness. In: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.): Music and Emotion. Theory and Research. Oxford 2001, S. 23–44.
Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1 (1983). Frankfurt a. M. 1997.
Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2 (1985). Frankfurt a. M. 1997.
Deleuze, Gilles und Félix Guattari: Was ist Philosophie? Frankfurt a. M. 2000.
Descartes, Renatus: Leitfaden der Musik (1656). Herausgegeben, ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen von Johannes Brockt. Darmstadt 1978.
Dewey, John: Kunst als Erfahrung. Frankfurt a. M. 1980.
DiBattista, Maria: Fast-Talking Dames. New Haven 2003.
Diderot, Denis: Paradox über den Schauspieler (1774). Hg. von Felix Rellstab. Wädenswil/Zürich 1981 (Reihe Schau-Spiel. Bd. 5).
Doane, Mary Ann: The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space. Yale French Studies (1980) H. 60, S. 33–50. http://www.jstor.org/stable/2930003. (Letzter Zugriff: 04.02.2020)

Dolar, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Unter Mitarbeit von Michael Adrian und Bettina Engels. Berlin 2007.
Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg 2014.
Eder, Jens: Empathie und existentielle Gefühle im Film. In: Malte Hagener und Ìngrid Vendrell Ferran (Hg.): Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld 2017, S. 237–270.
Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Riemann Musiklexikon. Bd. 3: Sachteil. Mainz 1967.
Eisenstein, Sergej M. und Sergej Tretyakov: Expressive Movement (1922). In: Alma H. Law und Mel Gordon (Hg.): Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia. Jefferson 1996, S. 173–192.
Eisenstein, Sergej M.: Montage der Filmattraktionen (1924). In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 15–40.
Eisenstein, Sergej M.: Die vierte Dimension im Film (1929b). In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 112–130.
Eisenstein, Sergej M.: Dramaturgie der Filmform (1929a). In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 88–111.
Eisenstein, Sergej M.: Montage 1937. In: Sergej M. Eisenstein: Selected Works. Vol. 2: Towards a Theory of Montage. Hg. von Michael Glenny und Richard Taylor. London 1994, S. 11–57.
Eisenstein, Sergej M.: Dickens, Griffith und wir (1942). In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 301–366.
Eitzen, Dirk: Comedy and Classicism. In: Richard Allen und Murray Smith (Hg.): Film Theory and Philosophy. Oxford 1997, S. 394–411.
Eitzen, Dirk: The Emotional Basis of Film Comedy. In: Carl R. Plantinga und Greg Smith (Hg.): Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion. Baltimore/London 1999, S. 84–102.
Ejchenbaum, Boris M.: Probleme der Filmstilistik. (1927) In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt a. M. 2005, S. 20–56.
Ekman, Paul: Der Ausdruck und das Wesen von Gefühlen. In: Maria von Salisch (Hg.): Gesichtsausdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung von Paul Ekman. Paderborn 1988 (Innovative Psychotherapie und Humanwissenschaften. Bd. 38), S. 149–179.
Elsaesser, Thomas: Zu spät, zu früh. Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung. In: Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider und Margrit Tröhler (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 415–440.
Fahlenbrach, Kathrin: Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen. Marburg 2010.
Feibleman, James: In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice (1938). New York 1962.
Fiedler, Konrad: Die Ausdrucksbewegung der Wahrnehmung. In: Lambert Wiesing (Hg.): Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen. Frankfurt a. M. 2002, S. 170–188.
Finler, Joel: The Rise and Fall of American Screwball Comedy 1934–1944. In: Franco La Polla, Franco Monteleone und Jean Loup Bourget (Hg.): Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical. Rom 2002, S. 25–64.
Flach, Auguste: Die Psychologie der Ausdrucksbewegung. Wien 1928.

Flückiger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg 2001.
Flückiger, Barbara: Zum Mehrwert in der Ton/Bild-Beziehung. In: Maren Butte und Sabina Brandt (Hg.): Bild und Stimme. München 2011, S. 161–177.
Forceville, Charles und Marlies Jeulink: The Flesh and Blood of Embodied Understanding. The Source-Path-Goal Schema in Animation Film. In: Pragmatics and Cognition 19 (2011), H. 1, S. 37–59.
Forceville, Charles und Eduardo Urios-Aparisi (Hg.): Multimodal Metaphors. Berlin 2009.
Fricke, Ellen: „Ränder" des sprachlichen Ausdrucks? Wie lautliche und gestische Artikulationen zu Typen werden, die bedeuten können. In: Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.): Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks. Berlin 2013, S. 215–237.
Fuchs, Thomas: Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie. Freiburg 2000.
Furler, Andreas: Der Guignol in der Zwangsjacke. In: Verband der Studierenden an der Universität Zürich (Hg.): Feste und Feiern. Hollywood-Komödien der 30er und 40er Jahre. Zürich 1990, S. 127–143.
Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (1960). Tübingen 1975.
Gallagher, Shaun: How the Body Shapes the Mind. Oxford 2005.
Gallagher, Shaun: Understanding Others. Embodied Social Cognition. In: Paco Calvo und Antoni Gomila (Hg.): Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach. Amsterdam 2008, S. 439–452.
Gallagher, Shaun und Dan Zahavi: The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science. New York 2008.
Gebauer, Gunther und Anna Stuhldreher: Wittgenstein. Das Sprachspiel der Emotionen. In: Hilge Landweer und Ursula Renz (Hg.): Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein. Berlin/New York 2008, S. 615–634.
Gehring, Wes D.: Screwball Comedy. Defining a Film Genre. Muncie 1983.
Gehring, Wes D.: Screwball Comedy. A Genre of Madcap Romance. New York 1986.
Gerstenkorn, Jacques: La métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction. Paris 1995.
Gibbs, Raymond W.: Embodiment and Cognitive Science. Cambridge 2006.
Gilmour, Heather: Different, Except in a Different Way. Marriage, Divorce, and Gender in the Hollywood Comedy of Remarriage. In: Journal of Film and Video 50 (1998), H. 2, S. 26–39.
Gläser, Helga, Bernhard Groß und Hermann Kappelhoff (Hg.): Blick, Macht, Gesicht. Berlin 2001 (Traversen. Bd. 7).
Gledhill, Christine: Rethinking Genre. In: Christine Gledhill and Linda Williams (Hg.): Reinventing Film Studies. London 2000, S. 221–243.
Glitre, Kathrina: Cary Grant: Acting Style and Genre in Classical Hollywood Cinema. In: Jörg Sternagel, Deborah Levitt, Dieter Mersch (Hg.) Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings. Bielefeld 2012, S. 71–86.
Glitre, Kathrina: Hollywood Romantic Comedy. States of the Union, 1934–1965. Manchester/ New York 2006.
Goffman, Erving: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt a. M. 1971.
Goffman, Erving: Interaktion. Spaß am Spiel, Rollendistanz. München 1973.
Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag (1969). München 2005.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie (1968). Frankfurt a. M. 1995.
Greene, Jane M.: The Road to Reno. „The Awful Truth" and the Hollywood Comedy of Remarriage. In: Film History 13 (2001), H. 4, S. 337–358.
Greene, Jane M.: Hollywood's Production Code and Thirties Romantic Comedy. In: Historical Journal of Film, Radio and Television Vol. 30, No. 1. London 2010, S. 55–73.
Greene, Jane M.: A Proper Dash of Spice: Screwball Comedy and the Production Code. In: Journal of Film and Video, Vol. 63, Number 3. Illinois 2011, S. 25–63.
Greifenstein, Sarah: „If you won't do it for love, how about money?!": HIS GIRL FRIDAY und das Kleingeld großer Gefühle. Oktober (2010). http://www.nachdemfilm.de/content/if-you-won%E2%80%99t-do-it-love-how-about-money (letzter Zugriff: 04.02.2020).
Greifenstein, Sarah und Hauke Lehmann: Manipulation der Sinne im Modus des Suspense. In: CINEMA 58, Marburg 2013, S. 102–112.
Grodal, Torben: Die Elemente des Gefühls. Kognitive Filmtheorie und Lars von Trier. In: montage/av 9 (2000), H. 1, S. 63–96.
Grotkopp, Matthias: Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens. Berlin/Boston 2017.
Gumbrecht, Hans Ulrich: Ausdruck. In: Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart 2000, S. 416–431.
Hackney, Peggy: Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals. New York 2002.
Hagener, Malte und Ìngrid Vendrell Ferran: Einleitung: Empathie im Film. In: Malte Hagener und Ìngrid Vendrell Ferran (Hg.): Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld 2017, S. 7–30.
Harvey, James: Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges. New York 1987.
Hediger, Vinzenz: Gefühlte Distanz. Medien und Emotionen in der Moderne. In: Frank Bösch und Manuel Borutta (Hg.): Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne. Frankfurt a. M./New York 2006, S. 42–62.
Hickethier, Knut: Genretheorie und Genreanalyse. In: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz 2007, S. 62–96.
Hierlwimmer, Heike Anna: Geschlechterkampf mit Happy-End. Die angelsächsische Sittenkomödie von der Restoration-Comedy bis zur Screwball-Comedy of Manners. (2005). http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/339/index.html (letzter Zugriff: 04.02.2020).
Horst, Dorothea, Franziska Boll, Christina Schmitt und Cornelia Müller: Gesture as Interactive Expressive Movement. Inter-Affectivity in Face-to-Face Communication. In: Cornelia Müller, Alan J. Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressem (Hg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Berlin 2014 (Handbooks of Linguistics and Communication Science. Bd. 38.2), S. 2112–2126.
Horst, Dorothea: Meaning-Making and Political Campaign Advertising. A Cognitive-Linguistic and Film-Analytical Perspective on Audiovisual Figurativity. Berlin/Boston 2018.
Horton, Andrew: Introduction. In: ders. (Hg.): Comedy/Cinema/Theory. Berkeley/Los Angeles 1991, S. 1–24.
Jaeckle, Jeff: On Misspeaking in the Films of Preston Sturges. In: ders. (Hg.): Film Dialogue. New York 2013, S. 140–156.

Jakobson, Roman: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen (1956). In: ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hg. Von Wolfgang Raible. Frankfurt a. M./Berlin/ Wien 1979, S. 117–141.

Jenkins, Henry und Kristine Brunovska Karnick: Introduction. Acting Funny. In: Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York/ London 1995, S. 149–167.

Johnson, Mark: The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding. London/ Chicago 2007.

Joost, Gesche: Bild-Sprache. Die audiovisuelle Rhetorik des Films. Bielefeld 2008.

Jurzik, Renate: Der Stoff des Lachens. Studien über Komik. Frankfurt a. M./New York 1985.

Kappelhoff, Hermann: Der möblierte Mensch. G. W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino. Berlin 1995.

Kappelhoff, Hermann: Empfindungsbilder. Subjektivierte Zeit im melodramatischen Kino. In: Theresia Birkenhauer und Anette Storr (Hg.): Zeitlichkeiten – zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur. Berlin 1998 (Traversen. Bd. 3), S. 93–119.

Kappelhoff, Hermann: And The Heart Will Go On And On. Untergangsphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film Titanic von James Cameron. In: Heinz-B. Heller et al. (Hg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg 2000 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF). Bd. 8), S. 223–243.

Kappelhoff, Hermann: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin 2004a.

Kappelhoff, Hermann: Unerreichbar, unberührbar, zu spät. Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung. In: montage/av 13 (2004b), H. 2, S. 29–53.

Kappelhoff, Hermann: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007, S. 297–311.

Kappelhoff, Hermann: Zuschauergefühl. Die Inszenierung der Empfindung im dunklen Raum des Kinos. In: Geraldine Spiekermann und Beate Söntgen (Hg.): Tränen. München 2008, S. 195–206.

Kappelhoff, Hermann: Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin/Boston 2016.

Kappelhoff, Hermann: Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens. Berlin/ Boston 2018.

Kappelhoff, Hermann und Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 5 (2011), H. 2, S. 78–96.

Kappelhoff, Hermann und Sarah Greifenstein: Feeling Gloomy or Riding High. Timings of Melodrama and Comedy. In: Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel und Michaela Ott (Hg.): Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics. Zürich 2014, S. 263–282.

Kappelhoff, Hermann und Sarah Greifenstein: Audiovisual Metaphors: Embodied Meaning and Processes of Fictionalization. In: Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches. New York/London 2016, S. 183–201.

Kappelhoff, Hermann und Sarah Greifenstein: Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung: Thesen zum filmischen Erfahrungsmodus. In: Malte Hagener und Ìngrid Vendrell Ferran (Hg.): Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld 2017, S. 167–194.

Kappelhoff, Hermann und Matthias Grotkopp: Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplification by the War Film. In: Sebastien Lefait und Philippe Ortoli (Hg.): In Praise of Cinematic Bastardy. Newcastle upon Tyne 2012, S. 29–39.

Kappelhoff, Hermann und Cornelia Müller: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. Metaphor and the Social World 1 (2011), H. 2, S. 121–153.

Kappelhoff, Hermann und Sarah Greifenstein, Jan-Hendrik Bakels: Die Poesis des Filme-Sehens. Methoden zur Analyse audiovisueller Bilder. Berlin/Boston (in Vorbereitung, erscheint voraussichtlich 2020).

Karnick, Kristine Brunovska: Commitent and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy. In: Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York/London 1995, S. 123–146.

Karnick, Kristine Brunovska und Henry Jenkins: Introduction. Comedy and the Social World. In: Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York/ London 1995, S. 265–281.

Kendon, Adam: Movement Coordination in Social Interaction. Some Examples Described. In: Shirley Weitz (Hg.): Nonverbal Communication. Readings with Commentary, New York 1979, S. 119–134.

Kendon, Adam: Gesticulation and Speech. Two Aspects of the Process of Utterance. In: Mary Ritchie Key (Hg.): The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication. The Hague 1980, S. 207–227.

Kendon, Adam: Gesture. Visible Action as Utterance. Cambridge 2004.

King, Geoff: Film Comedy. London 2002.

Kivy, Peter: The Corded Shell. Reflections on Musical Expression. Princeton 1980.

Knight, Debora: Tragedy and Comedy. In: Paisly Livingstone und Carl R. Plantinga (Hg.): The Routledge Companion to Philosophy and Film. Abingdon/Oxon 2009, S. 536–545.

Knoblauch, Hubert, Christine Leuenberger und Berndt Schnettler: Einleitung. In: Erving Goffman und Hubert Knoblauch (Hg.): Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen. Konstanz 2005 (Erfahrung – Wissen – Imagination. Bd. 11), S. 9–28.

Koch, Gertrud: Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt a. M. 1995.

Koch, Gertrud: Man liebt sich, man liebt sich nicht, man liebt sich. Stanley Cavells Lob der Wiederverheiratung. In: Texte zur Kunst 13 (2003), H. 52, S. 110–118.

Koch, Gertrud: Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart. Berlin 2016.

Koch, Sabine: Basic Principles of Movement Analysis. Steps Toward Validation of the Kerstenberg Movement Profile (KMP). In: Sabine Koch und Susanne Bender (Hg.): Movement Analysis – Bewegungsanalyse. The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenberg – das Vermächtnis von Laban, Bartenieff, Lamb und Kestenberg. Berlin 2007, S. 235–248.

König, Ekkehard und Johannes G. Brandt: Die Stimme. Charakterisierung aus linguistischer Perspektive. In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a. M. 2006, S. 111–129.

Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a. M. 2006.

Kozloff, Sarah: Overhearing Film Dialogue. Berkeley 2000.

Kraft, Elizabeth: Restoration Stage Comedies and Hollywood Remarriage Films. In Conversation with Stanley Cavell. New York 2016.

Krois, John Michael: Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium. In: Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz (Hg.): Quel corps? Eine Frage der Repräsentation. München 2002, S. 295–307.
Laban, Rudolf von: Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes. Wilhelmshaven 1991.
Laban, Rudolf von: Kinetografie – Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift. Wilhelmshaven 1995.
Lagaay, Alice: Towards a Philosophy of Voice. Reflections on the Sound – and Silence – of Human Language. Berlin 2007.
Lagaay, Alice: Zwischen Lautlichkeit und Stille. Das Spiel von Präsenz und Absenz in der Stimme. In: Maren Butte und Sabina Brandt (Hg.): Bild und Stimme. München 2011, S. 100–115.
Laine, Tarja: Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema. Brüssel 2007. (Rethinking cinema. Bd. 3).
Lakoff, George und Mark Johnson: Metaphors We Live By. Chicago/London 1980.
Lambert, Gregg: Expression. In: Charles J. Stivale (Hg.): Gilles Deleuze. Key Concepts. Chesham 2005, S. 35–42.
Langer, Susanne K.: Die großen dramatischen Formen. Der Rhythmus der Komik. In: Reinhold Grimm (Hg.): Wesen und Formen des Komischen im Drama. Darmstadt 1975, S. 127–158.
Leach, Jim: The Screwball Comedy. In: Barry K. Grant (Hg.): Film Genre. Theory and Criticism. Metuchen 1977, S. 75–89.
Olsin Lent, Tina: Romantic Love and Friendship. The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy. In: Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins (Hrg.): Classical Hollywood Comedy. New York/London 1995, S. 314–331.
Lehmann, Hauke: Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie. Berlin/Boston 2016.
Lentini, Domenica: Espressività ed emozione nell'esperienza musicale. Orientamento teorici nel dibattito analitico. Palermo 2010.
Lessing, Gotthold Ephraim: Theatralische Bibliothek. Berlin 1754.
Levy, Judith: Austen's Persuasion and the Comedy of Remarriage. In: Journal of Literature and the History of Ideas (2014), Volume 12, Number 2, S. 255–265.
Liebrand, Claudia: „Here, we'll start all over again". Game Over und Restart in Screwball Comedies mit dem Fokus auf Preston Sturges' Unfaithfully Yours. In: Rainer Leschke und Jochen Venus (Hg.): Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne. Bielefeld 2007 (Medienumbrüche. Bd. 22), S. 21–40.
Löffler, Petra: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik. Bielefeld 2004.
Lotter, Maria-Sibylla: Das Abenteuer der Alltäglichkeit. In: Stanley Cavell: Cities of Words. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur. Zürich 2010 (Legierungen. Bd. 7), S. 7–24.
Lotman, Jurij M. und Christiane Böhler-Auras: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt a. M. 1977.
Maltby, Richard: It Happened One Night. Comedy And The Restoration Of Order. In: Jeffrey Geiger und R. L. Rutsky (Hg.): Film Analysis. New York 2005, S. 216–237.
Marks, Laura: The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham 2000.
Marks, Laura: Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis 2002.
Massumi, Brian: Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Durham/London 2002.

Massumi, Brian: Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Mit einem Vorwort von Erin Manning. Aus dem Englischen von Claudia Weigel. Berlin 2010.
Mast, Gerald: The Comic Mind. Comedy and the Movies. Indianapolis/New York 1973.
McDonald, Tamar Jeffers: Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre. London 2007 (Short Cuts. Bd. 34).
McNeill, David: Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought. Chicago 1992.
McNeill, David: Gesture and Thought. Chicago 2005.
Melling, Philip H.: The Mind and the Mob. Hollywood and Popular Culture in the 1930s. In: Philip Davies und Brian Neve (Hg.): Cinema, Politics and Society in America. Manchester 1981, S. 19–40.
Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung (1945). Berlin 1974.
Metz, Christian: Semiologie des Films. München 1972.
Metz, Christian: The Imaginary Signifier. Psychoanalyis and Cinema. Kapitel: Metaphor/ Metonymy, or the Imaginary Referent. Bloomington 1982, S. 149–228.
Meuter, Norbert: Anthropologie des Ausdrucks. Die Expressivität des Menschen zwischen Natur und Kultur. München 2006.
Meuter, Norbert: Die Universalität des Ausdrucks. Zur empirischen Grundlage eines anthropologischen Phänomens. In: Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.): Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks. Berlin 2013, S. 53–74.
Mikunda, Christian: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. München 1986.
Mittelberg, Irene: Metaphor and Metonomy in Language and Gesture. Discourse Evidence for Multimodal Models of Grammar. Cornell University 2006.
Morsch, Thomas: Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino. München 2011.
Mukarovsky, Jan: Versuch einer Strukturanalyse des Schauspielerischen (Chaplin in City Lights) (1931) In: montage/av, 1 (1993), H: 2, S. 87–93.
Müller, Beate: Komik und Komiktheorien. In: Ansgar Nünning (Hg.): Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2001, S. 317–318.
Müller, Cornelia: Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich. Berlin 1998.
Müller, Cornelia: Forms and Uses of the Palm Up Open Hand. A Case of a Gesture Family? In: Cornelia Müller und Roland Posner (Hg.): The Semantics and Pragmatics of Everyday Gestures. Proceedings of the Berlin Conference April 1998. Berlin 2004, S. 234–256.
Müller, Cornelia: Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View. Chicago 2008.
Müller, Cornelia: Wie Gesten bedeuten. Eine kognitiv-linguistische und sequenzanalytische Perspektive. In: Sprache und Literatur 41 (2010), H. 105, S. 37–68.
Müller, Cornelia: Gestures as a Medium of Expression. The Linguistic Potential of Gestures In: Cornelia Müller, Alan J. Cienki, Ellen Fricke, Silva Ladewig, David McNeill, Sedinha Teßendorf (Hg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Berlin 2013 (Handbooks of Linguistics and Communication Science. Bd. 38.1), S. 202–217.
Müller, Cornelia und Susanne Tag: The Dynamics of Metaphor. Foregrounding and Activating Metaphoricity in Conversational Interaction. In: Cognitive Semiotics (2011), H. 6, S. 85–120.
Müller, Cornelia und Christina Schmitt: Audio-Visual Metaphors of the Financial Crisis. Meaning Making and the Flow of Experience. In: Journal of Applied Linguistics 15 (2015),

H. 2 (Special Issue: Metaphor and Metonymy in Social Practices, hg. von Raymond W. Gibbs Jr. und Luciane Corrêa Ferreira), S. 311–341.
Müller, Cornelia und Hermann Kappelhoff: Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality. In collaboration with Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, and Christina Schmitt. Berlin/Boston 2018.
Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916). In: Jörg Schweinitz (Hg.): Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino, Wien 1996, S. 28–40.
Münsterberg, Hugo: Warum wir ins Kino gehen (1915). In: Dimitri Liebsch (Hg.): Philosophie des Films. Grundlagentexte. Paderborn 2005, S. 28–40.
Musser, Charles: Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage. In: Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York/London 1995, S. 282–313.
Neale, Steve: Questions of Genre. In: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader II. Austin 1995, S. 159–183.
Neale, Steve: Genre and Hollywood. London 2000.
Neale, Steve und Frank Krutnik: Popular Film and Television Comedy. London/New York 1990.
Neale, Steve: The Big Romance or Something Wild? Romantic Comedy Today. In: Screen 33 (1992), Nr. 3, S. 284–299.
Nowak, Anneliese: Die amerikanische Filmfarce. München 1991.
Pannenberg, Wolfgang: Sprechakt und Gespräch. In: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hg.): Das Gespräch. München 1984 (Poetik und Hermeneutik. Bd. 11), S. 65–76.
Pearlman, Karen: Cutting Rhythms. Intuitive Film Editing. (Second Edition.) New York/London 2016.
Pinto, Vito: Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld 2012.
Pischel, Christian: Die Orchestrierung der Empfindungen. Affektpoetiken des amerikanischen Großfilms der 1990er Jahre. Bielefeld 2013.
Plantinga, Carl R.: Emotion and Affect. In: Paisly Livingstone und Carl R. Plantinga (Hg.): The Routledge Companion to Philosophy and Film. Abingdon/Oxon 2009a, S. 86–96.
Plantinga, Carl R.: Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience. Berkeley/Los Angeles/London 2009b.
Plessner, Helmuth: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs (1925). In: ders.: Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M. 2003, S. 67–130.
Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen des menschlichen Verhaltens (1945). In: ders.: Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M. 2003, S. 201–387.
Plessner, Helmuth: Zur Anthropologie des Schauspielers (1948). In: ders.: Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M. 2003, S. 399–418.
Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg 1991.
Polan, Dana: The Light Side of Genius. Hitchcock's MR. AND MRS. SMITH in the Screwball Tradition. In: Andrew Horton (Hg.): Comedy/Cinema/Theory. Berkeley/Los Angeles 1991, S. 131–152.

Porath, Erik: Situation und Bewegung. Die Kunst des Ausdrucks bei Fiedler und Freud. In: Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.): Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks. Berlin 2013, S. 241–262.
Porath, Erik und Tobias Robert Klein: Zwischen Kinästhetik und Kommunikation. Ausdruck als Grenzphänomen in Theorie und Praxis von Wissenschaften und Künsten seit dem 19. Jahrhundert. In: dies. (Hg.): Kinästhetik und Kommunikation Ränder und Interferenzen des Ausdrucks. Berlin 2013, S. 7–42.
Pudowkin, Wsewolod: Das Modell anstelle des Schauspielers (1929). In: ders.: Die Zeit in der Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen. Berlin 1983.
Rio, Elena del: Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection. Edinburgh 2008.
Robnik, Drehli: Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino. Amsterdam 2007.
Roselt, Jens: Seelen mit Methode. Einführung. In: ders. (Hg.): Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater. Berlin 2005, S. 8–73.
Russo, Luigi: Logiche dell'espressione. Palermo 2009. www.unipa.it/~estetica/download/Espressione.pdf (letzter Zugriff: 04.02.2020).
Schatz, Thomas: Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System. Philadelphia 1981.
Scherer, Klaus R.: Wir alle spielen Affekttheater. Zur Darstellung von Emotionen im Alltag, in der Politik und auf der Bühne. In: Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.): Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen. Berlin 2009, S. 167–178.
Scherer, Thomas, Sarah Greifenstein und Hermann Kappelhoff: Expressive Movements in Audio-Visual Media. Modulating Affective Experience. In: Cornelia Müller, Alan J. Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressem (Hg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Berlin 2014 (Handbooks of Linguistics and Communication Science. Bd. 38.2), S. 2081–2092.
Schmitt, Christina, Sarah Greifenstein und Hermann Kappelhoff: Expressive Movement and Metaphoric Meaning Making in Audio-Visual Media. In: Cornelia Müller, Alan J. Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressem (Hg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Berlin 2014 (Handbooks of Linguistics and Communication Science. Bd. 38.2), S. 2092–2112.
Schmitt, Christina: Wahrnehmen, fühlen, verstehen. Metaphorisieren in der Kommunikation audiovisueller Bilder. Berlin/Boston 2020.
Schmitz, Hermann: Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik. Hg. von Hermann Gausebeck und Gerhard Risch. Paderborn 1992.
Scruton, Roger: The Aesthetics of Music. New York 1997.
Seeßlen, Georg: Klassiker der Filmkomik. Eine Einführung in die Typologie des komischen Films. München 1976 (Grundlagen des populären Films. Bd. 1).
Selting, Margret: Descriptive Categories for the Additive Analysis of Intonation in Conversation. In: Journal of Pragmatics 11 (1987), H. 6, S. 777–791.
Sennett, Ted: Lunatics and Lovers. A Tribute to the Giddy and Glittering Era of the Screen's „Screwball" and Romantic Comedies. New Rochelle 1973.
Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream. Stuttgart 1989 (Reclams Universal-Bibliothek. Fremdsprachentexte: Englisch. Bd. 9247).

Sheets-Johnstone, Maxine: Getting to the Heart of Emotions and Consciousness. In: Paco Calvo und Antoni Gomila (Hg.): Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach. Amsterdam/Boston/London 2008, S. 453–465.
Sheets-Johnstone, Maxine: The Primacy of Movement. Amsterdam 2011.
Simmel, Georg: Soziologie der Geselligkeit. (1911) In: ders.: Gesamtausgabe in vierundzwanzig Bänden. Bd. 1: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, hg. von Rüdiger Kramme, Angelika Rammstedt und Ottohein Rammstedt. Frankfurt a. M. 2001, S. 177–193.
Smith, Greg M.: Film Structure and the Emotion System. Cambridge 2003.
Smith, Murray: Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford 1995.
Smith, Murray: Engaging Characters. Further Reflections. In: Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (Hg.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin 2010.
Sobchack, Thomas und Vivian Sobchack: An Introduction to Film. Boston 1980.
Sobchack, Vivian: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience. Princeton 1992.
Sobchack, Vivian: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley 2004.
Sobchack, Vivian: Being on the Screen. A Phenomenology of Cinematic Flesh of the Actor's Four Bodies. In: Jörg Sternagel, Deborah Levitt, Dieter Mersch (Hg.): Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings. Bielefeld 2012, S. 429–446.
Stern, Daniel N.: Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart 1996.
Stern, Daniel N.: Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten. Frankfurt a. M. 2011.
Tan, Ed: Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine (1995). New York 2013.
Ted Nannicelli: Cognitivism. In: Mary Celeste Kearney and Michael Kackman (Hg.): The Craft of Criticism. Critical Media Studies in Practice. New York 2018, S. 157–168.
Tomasello, Michael: Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation. Frankfurt a. M. 2009.
Tröhler, Margrit und Vinzenz Hediger: Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung. In: Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider und Margrit Tröhler (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 7–20.
Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? (1973/1966). München 2003.
Vineberg, Steve: High Comedy in American Movies. Class and Humor from the 1920s to the Present. Lanham 2005.
Voss, Christiane: Die leibliche Dimension des Mediums Kino. In: Frank Bösch und Manuel Borutta (Hg.): Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne. Frankfurt a. M./New York 2006, S. 63–80.
Voss, Christiane Der Film lacht. In: Gertrud Koch, Anke Henning, Christiane Voss, Georg Witte (Hg.): Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie. München 2010, S. 35–50.
Voss, Christiane: Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion, München 2013.
Wallbott, Harald G.: The Measurement of Human Expression. In: Walburga von Raffler-Engel (Hg.): Aspects of Nonverbal Communication. Lisse 1980, S. 203–228.
Weinrich, Harald: Semantik der kühnen Metapher (1963). In: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983, S. 316–339.
Whittock, Trevor: Metaphor and Film. Cambridge 1990.

Willett, Cynthia: Baudrillard, After Hours, and the Postmodern Supression of Socio-Sexual Conflict. In: Cultural Critique, No. 34. Minnesota 1996, S. 143–161.
Willett, Ralph: The Nation in Crisis. Hollywood's Response to the 1940s. In: Philip Davies und Brian Neve (Hg.): Cinema, Politics and Society in America. Manchester 1981, S. 59–75.
Williams, Linda: Film Bodies. Gender, Genre, and Excess. In: Robert Stam und Toby Miller (Hg.): Film and Theory. An Anthology. Malden/Oxford 2000, S. 207–221.
Wilson, Brian: The Film Dialogue of Howard Hawks. In: Jeff Jaeckle (Hg.): Film Dialogue. New York 2013, S. 116–125.
Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. (Werkausgabe Band 1) Frankfurt a. M. 1984a.
Wittgenstein, Ludwig: Bemerkungen über die Farben. Über Gewissheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen. (Werkausgabe Band 8) Frankfurt a. M. 1984b.
Wulf, Christoph: Geste. In: ders. (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel 1997, S. 516–524.
https://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/index.html (letzter Zugriff am 04.02.2020).

Filmverzeichnis

THE 39 STEPS
Reg. Alfred Hitchcock, Prod. Michael Balton, Drehb. Charles Bennett und Ian Hay, mit Robert Donat, Madeleine Carroll und Lucie Mannheim. Urspr. ersch. bei Gaumont-British Picture Corporation, UK 1935.

ADAM'S RIB
Reg. George Cukor, Prod. Lawrence Weingarten, Drehb. Ruth Gordon und Garson Kanin, mit Spencer Tracy und Katharine Hepburn. Urpsr. ersch. bei Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1949.

THE ARTIST
Reg. Michel Hazanavicius, Prod. Thomas Langmann, Drehb. Michel Hazanavicius, mit Jean Dujardin und Bérénice Bejo. Urpsr. ersch. bei Warner Bros. (France), F, BE, USA 2011.

THE AWFUL TRUTH
Reg. Leo McCarey, Prod. Leo McCarey, Drehb. Viña Delmar, mit Irene Dunne und Cary Grant. Urpsr. ersch. bei ColumbiaPictures, USA 1937.

THE BACHELOR AND THE BOBBY-SOXER
Reg. Irving Reis, Prod. Dore Schary, Drehb. Sidney Sheldon, mit Cary Grant, Myrna Loy und Shirley Temple. Urspr. ersch. bei RKO Radio Pictures, USA 1947.

BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE
Reg. Ernst Lubitsch, Prod. Ernst Lubitsch, Drehb. Charles Brackett und Billy Wilder, mit Claudette Colbert und Cary Cooper. Urspr. ersch. bei Paramount Pictures, USA 1938.

THE BRIDE CAME C.O.D.
Reg. William Keighley, Prod. Hal B. Wallis, Drehb. M. M. Musselman, Julius J. Epstein und Philip G. Epstein, mit James Cagney und Bette Davis. Urspr. ersch. bei Warner Bros. Pictures, USA 1941.

BRINGING UP BABY
Reg. Howard Hawks, Prod. Cliff Reid und Howard Hawks, Drehb. Dudley Nichols und Hagar Wilde, mit Katharine Hepburn und Cary Grant. Urspr. ersch. bei RKO Radio Pictures, USA 1938.

CITY LIGHTS
Reg. Charles Chaplin, Prod. Charles Chaplin, Drehb. Charles Chaplin, mit Charles Chaplin und Virginia Cherrill. Urspr. ersch. bei United Artists, USA 1931.

CHICAGO
Reg. Frank Urson, Prod. Cecil B. DeMille, Drehb. Maurine Dallas Watkins und Lenore J. Coffee, mit Phyllis Haver und Victor Varconi. Urspr. ersch. bei Pathé Exchange, USA 1927.

THE CURSE OF THE JADE SCORPION
Reg. Woody Allen, Prod. Letty Aronson, Drehb. Woody Allen, mit Woody Allen, Helen Hunt und Dan Akroyd. Urspr. ersch. bei DreamWorks Pictures, USA 2001.

DANGER – LOVE AT WORK
Reg. Otto Preminger, Prod. Harold Wilson, Drehb. James E. Grant und Ben Markson, mit Ann Sothern, Jack Haley und Edward Everett Horton. Urspr. ersch. bei 20th Century Fox, USA 1937.

https://doi.org/10.1515/9783110519662-009

DESIGN FOR LIVING
Reg. Ernst Lubitsch, Prod. Ernst Lubitsch, Drehb. Ben Hecht, mit Fredric March, Gary Cooper und Miriam Hopkins. Urspr. ersch. bei Paramount Pictures, USA 1933.

THE DOCTOR TAKES A WIFE
Reg. Alexander Hall, Prod. William Perlberg, Drehb. George Seaton und Ken Eglund, mit Loretta Young und Ray Milland. Urspr. ersch. bei Columbia Pictures, USA 1940.

EASY LIVING
Reg. Mitchell Leisen, Prod. Arthur Hornblow, Drehb. Preston Sturges, mit Jean Arthur, Edward Arnold und Ray Milland. Urspr. ersch. bei Paramount Pictures, USA 1937.

THE FRONT PAGE
Reg. Lewis Milestone, Prod. Lewis Milestone und Howard HUghes, Drehb. Bartlett Cormack und Charles Lederer, mit Adolphe Menjou und Pat O'Brien. Urspr. ersch. bei United Artists, USA 1931.

GHOSTS OF GIRLFRIENDS PAST
Reg. Mark Waters, Prod. Brad Epstein und Jonathan Shestack, Drehb. Jon Lucas und Scott Moore, mit Matthew McConaughey und Jennifer Garner. Urspr. ersch. bei New Line Cinema, USA 2009.

HANDS ACROSS THE TABLE
Reg. Mitchell Leisen, Prod. E. Lloyd Sheldon, Drehb. Norman Krasna, mit Carole Lombard und Fred MacMurray. Urspr. ersch. bei Paramount Pictures, USA 1935.

HIS GIRL FRIDAY
Reg. Howard Hawks, Prod. Howard Hawks, Drehb. Charles Lederer, mit Cary Grant und Rosaling Russell. Urspr. ersch. bei Columbia Pictures, USA 1940.

HOLIDAY
Reg. George Cukor, Prod. Everett Riskin, Drehb. Donald Ogden Stewart und Sidney Buchman, mit Katharine Hepburn und Cary Grant. Urspr. ersch. bei Columbia Pictures, USA 1938.

HOW TO LOSE A GUY IN 10 DAYS
Reg. Donald Petrie, Prod. Robert Evans, Christine Forsyth-Peters und Lynda Obst, Drehb. Brian Regan und Burr Steers, mit Kate Hudson und Matthew McConaughey. Urspr. ersch. bei Paramount Pictures, USA 2003.

HOW TO MARRY A MILLIONAIRE
Reg. Jean Negluesco, Prod. Nunnally Johnson, Drehb. Nunnally Johnson, mit Marilyn Monroe, Betty Grable und Lauren Bacall. Urspr. ersch. bei 20th Century Fox, USA 1953.

IF YOU COULD ONLY COOK
Reg. William A. Seiter, Prod. Everett Riskin, Drehb. F. Hugh Herbert, Howard J. Green und Gertrude Purcell, mit Jean Arthuer und Herbert Marshall. Urspr. ersch. bei Columbia Pictures, USA 1935.

INTOLERABLE CRUELTY
Reg. Joel Coen und Ethan Coen, Prod. Joel Coen, Ethan Coen und Brian Grazer, Drehb. Robert Ramsey, Matthew Stone, Ethan Coen und Joel Coen, mit George Clooney und Catherine Zeta-Jones. Urspr. ersch. bei Universal Studios, USA 2003.

IT HAPPENED ONE NIGHT
Reg. Frank Capra, Prod. Frank Capra und Harry Cohn, Drehb. Robert Riskin, mit Clark Gable und Claudette Colbert. Urspr. ersch. bei Columbia Pictures, USA 1934.

I WAS A MALE WAR BRIDE
: Reg. Howard Hawks, Prod. Sol C. Siegel, Drehb. Charles Lederer, Leonard Spiegelglass und Hagar Wilde, mit Cary Grant und Ann Sheridan. Urspr. ersch. bei 20th Century Fox, USA 1949.

THE LADY EVE
: Reg. Preston Sturges, Prod. Paul Jones, Drehb. Preston Sturges, mit Barbara Stanwyck und Henry Fonda. Urspr. ersch. bei Paramount Pictures, USA 1941.

LIBELED LADY
: Reg. Jack Conway, Prod. Lawrence Weingarten, Drehb. Maurine Dallas Watkins, Howard Emmett Rogers und George Oppenheimer, mit Jean Harlow und William Powell. Urspr. ersch. bei Metro-Golwyn-Mayer, USA 1936.

LOVE ON THE RUN
: Reg. Woodbridge S. Van Dyke, Prod. Joseph L. Mankiewicz, Drehb. Gladys Huribut, John Lee Mahin und Manuel Seff, mit Joan Crawford und Clark Gable. Urspr. ersch. bei Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1936.

MAGNIFICENT OBSESSION
: Reg. Douglas Sirk, Prod. Ross Hunter, Drehb. Wells Root, Sarah Y. Mason, Victor Heerman und Finley Peter Dunne, mit Jane Wyman und Rock Hudson. Urspr. ersch. bei Universal-International, USA 1954.

MIDNIGHT
: Reg. Mitchell Leisen, Prod. Arthur Hornblow, Jr., Drehb. Charles Brackett und Billy Wilder, mit Claudette Colbert und Don Ameche. Urspr. ersch. bei Paramount Pictures, USA 1939.

MR. AND MRS. SMITH
: Reg. Alfred Hitchcock, Prod. Henry E. Edington, Drehb. Norman Krasna, mit Carole Lombard und Robert Montgomery. Urspr. ersch. bei RKO Radio Pictures, USA 1941.

MR. DEEDS GOES TO TOWN
: Reg. Frank Capra, Prod. Frank Capra, Drehb. Robert Riskin, mit Gary Cooper und Jean Arthur. Urspr. ersch. bei Columbia Pictures, USA 1936.

MY FAVORITE WIFE
: Reg. Garson Kanin, Prod. Leo McCarey, Drehb. Leo McCarey, Bella Spewack und Samuel Sprewack, mit Irene Dunne und Cary Grant. Urspr. ersch. bei RKO Radio Pictures, USA 1940.

MY MAN GODFREY
: Reg. Gregory La Cava, Prod. Charles R. Rogers, Drehb. Eric Hatch und Morrie Ryskind, mit William Powell und Carole Lombard. Urspr. ersch. bei Universal Pictures, USA 1936.

NOTHING SACRED
: Reg. William A. Wellman, Prod. David O. Selznick, Drehb. Ben Hecht, mit Carole Lombard und Fredric March. Urspr. ersch. bei United Artists, USA 1937.

ONCE UPON A HONEYMOON
: Reg. Leo McCarey, Prod. Leo McCarey, Drehb. Sheridan Gibney, mit Cary Grant und Ginger Rogers. Urspr. ersch. bei RKO Radio Pictures, USA 1942.

THE PALM BEACH STORY
: Reg. Preston Sturges, Prod. Paul Jones, Drehb. Preston Sturges und Ernst Laemmle, mit Claudette Colbert und Joel McCrea. Urspr. ersch. bei Paramount Pictures, USA 1942.

THE PHILADELPHIA STORY
Reg. George Cukor, Prod. Joseph L. Mankiewicz, Drehb. Donald Ogden Stewart, mit Cary Grant, Katharine Hepburn und James Stewart. Urspr. ersch. bei Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1940.

PLATINUM BLONDE
Reg. Frank Capra, Prod. Harry Cohn und Frank Capra, Drehb. Robert Riskin, Jo Swerling und Dorothy Howell, mit Loretta Young, Robert Williams und Jean Harlow. Urspr. ersch. bei Columbia Pictures, USA 1931.

THE PURPLE ROSE OF CAIRO
Reg. Woody Allen, Prod. Robert Greenhut, Drehb. Woody Allen, mit Mia Farrow und Jeff Daniels. Urspr. ersch. bei Orion Pictures, USA 1985.

SHE MARRIED HER BOSS
Reg. Gregory La Cava, Prod. Louis Silvers, Drehb. Sidney Buchman, Gregory La Cava, mit Claudette Colbert, Melvyn Douglas. Urspr. ersch. bei Columbia Pictures, USA 1935.

SHE WOULDN'T SAY YES
Reg. Alexander Hall, Prod. Virginia Van Upp, Drehb. Virginia Van Upp, John Jacoby, Srett Tobias, mit Rosalind Russell und Lee Bowman. Urspr. ersch. bei Columbia Pictures, USA 1945.

SOME LIKE IT HOT
Reg. Billy Wilder, Prod. Billy Wilder, Drehb. Billy Wilder und I. A. L. Diamond, mit Marilyn Monroe, Tony Curtis und Jack Lemmon. Urspr. ersch. bei United Artists, USA 1959.

Abbildungsverzeichnis

https://doi.org/10.1515/9783110519662-010

Sachregister

https://doi.org/10.1515/9783110519662-011

Farbabbildungen



Abbildung 3: Das Sprechen verändert das Bild – HIS GIRL FRIDAY (zur Verdeutlichung der Ton-Bild-Interaktion wurde dem Standbild eine grafische Form hinzugefügt.)

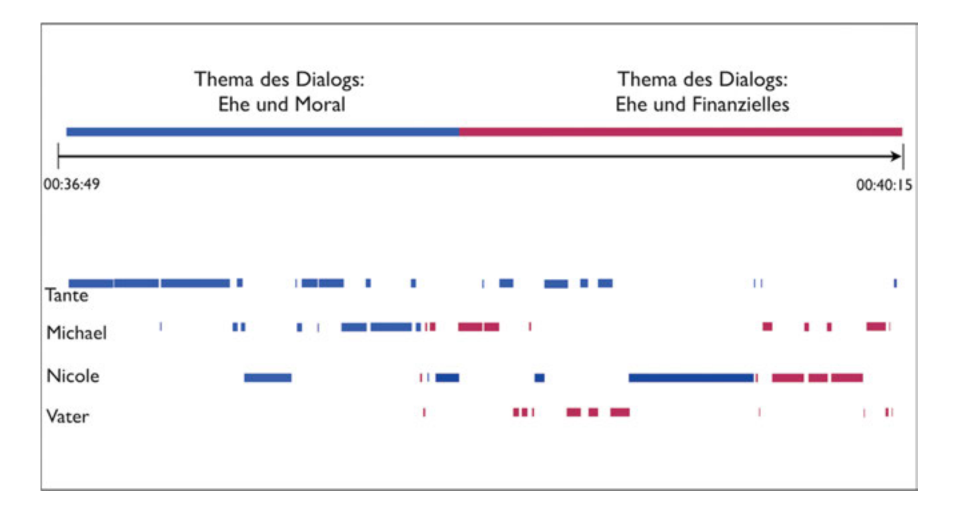


Abbildung 8: Sprechzeit & Sprecherwechsel in der Hochzeitsszene aus BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE.

https://doi.org/10.1515/9783110519662-012

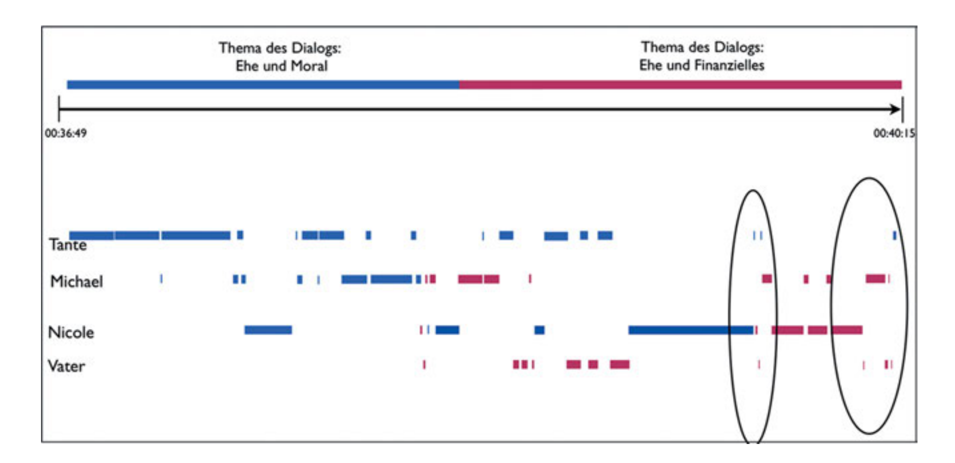


Abbildung 10: Kinematografisches Muster der Wir-Stimmen – BLUEBEARDS'S EIGHTH WIFE.

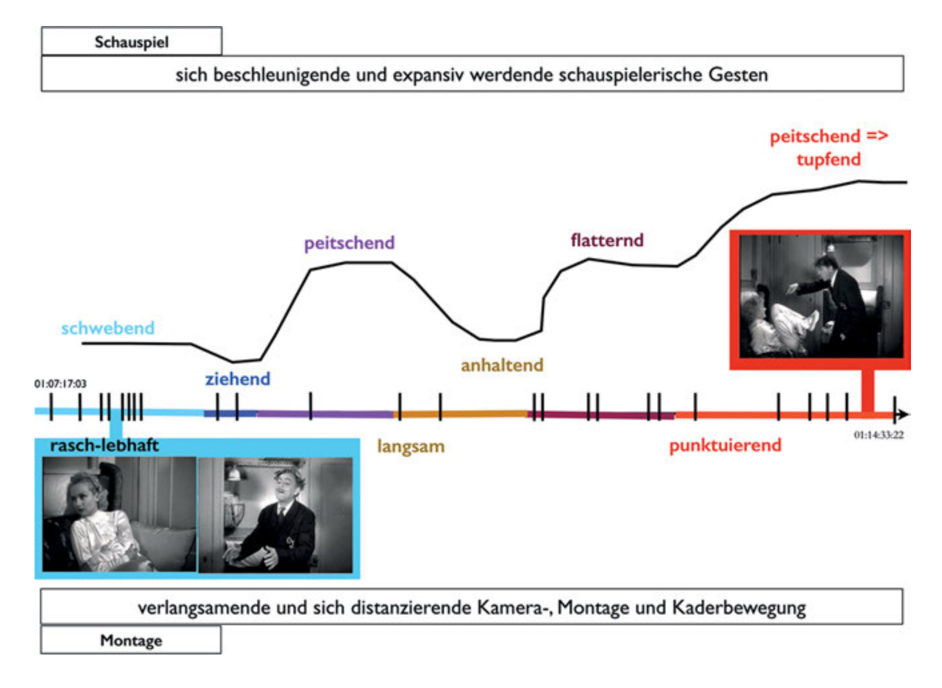


Abbildung 15: Montage und Schauspiel in einer Szene aus TWENTIETH CENTURY.

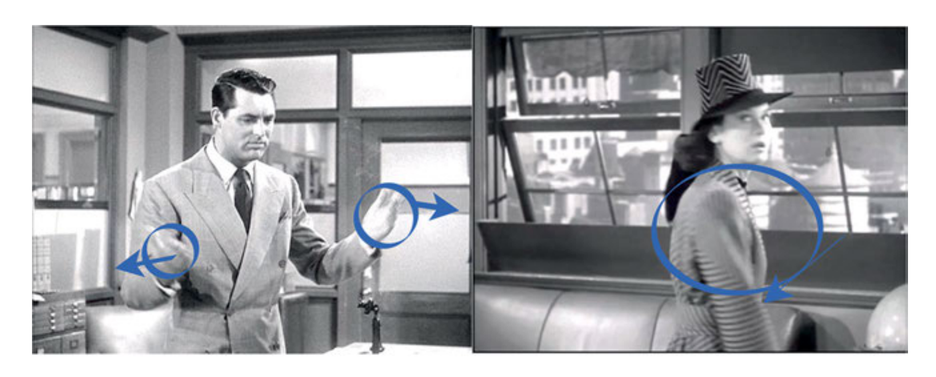


Abbildung 19: Eine Paargeste in HIS GIRL FRIDAY. (zur Verdeutlichung der Gestenbewegung wurde dem Standbild eine grafische Form hinzugefügt.)

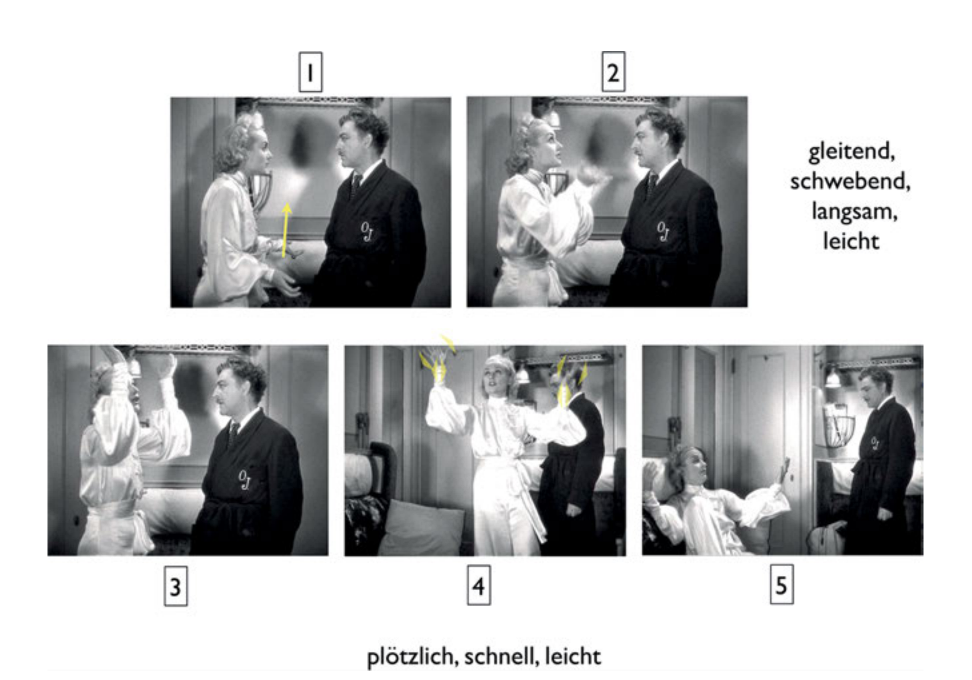


Abbildung 26: TWENTIETH CENTURY – Eine Geste von Carole Lombard. (zur Verdeutlichung der Gestenbewegung wurden den Standbildern grafische Formen hinzugefügt.)

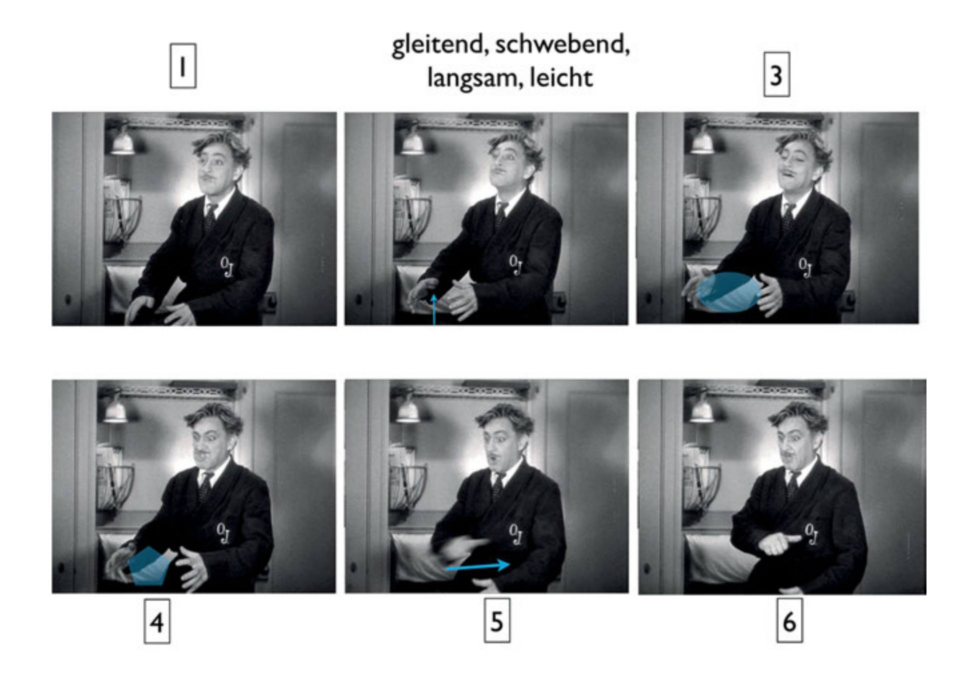


Abbildung 27: TWENTIETH CENTURY – Geste von John Barrymore. (zur Verdeutlichung der Gestenbewegung wurden den Standbildern grafische Formen hinzugefügt.)

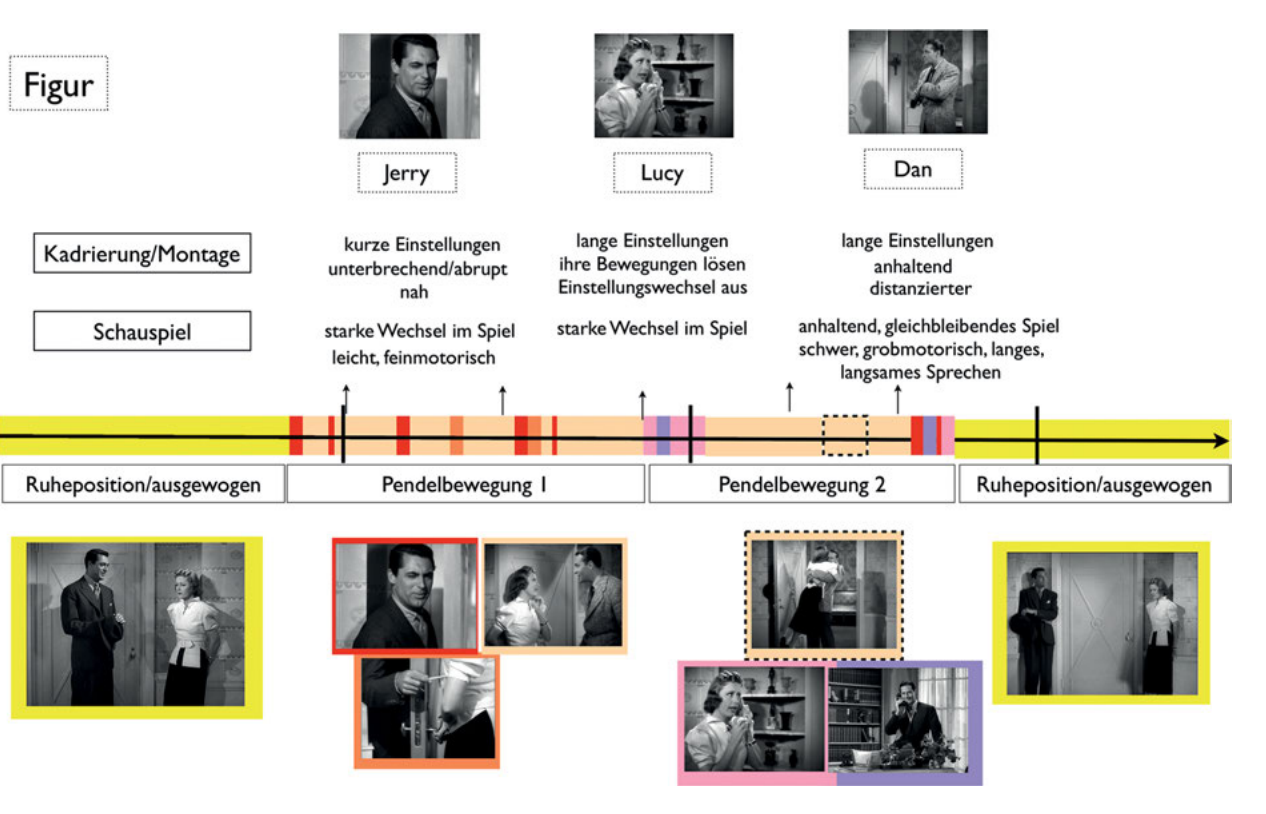


Abbildung 39: Die kinematografische Bewegung und ihre Elemente - Figuren als Verbindung von Kadrierung und Schauspiel in THE AWFUL TRUTH.